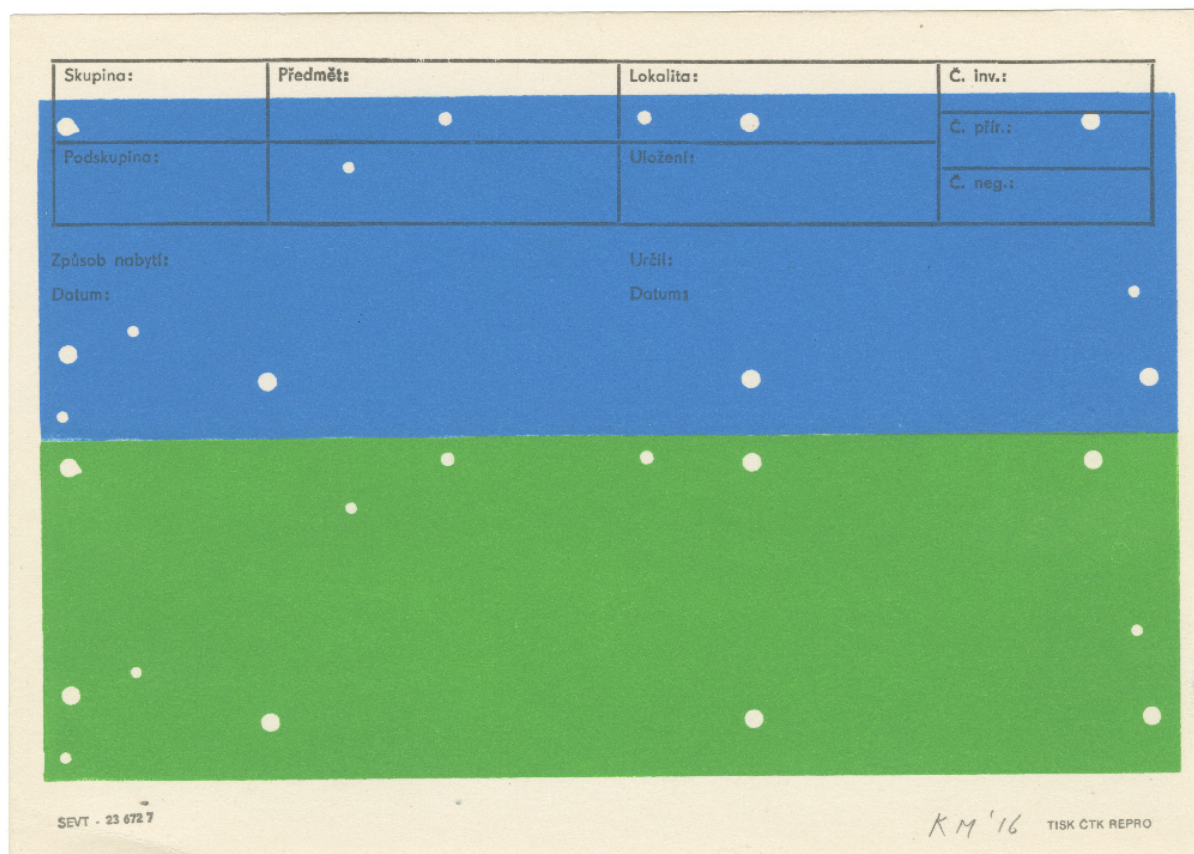


Karel Martens: Modernist Matter

Grafisch ontwerper Karel Martens door de lens van het modernisme.



Afbeelding 1. Karel Martens, *Untitled*, 2016.

Student Floor Weijs
Studentnummer 6889980
Datum juni 2022
Opleiding Master Kunstgeschiedenis | Track: Moderne en Hedendaagse Kunst
Geesteswetenschappen, Universiteit Utrecht
Begeleider Dr. Hestia Bavelaar
Tweede lezer Dr. Steyn Bergs

Voorwoord

Wanneer ik naar het centrum van de stad (Rotterdam) loop passeer ik dikwijls de gevel van het Erasmus MC – Sophia Kinderziekenhuis aan het Museumpark.

‘Nu alles is zoals het is geworden, nu alles is zoals het is, komt het, hoewel, misschien hoewel, tenslotte nog in orde’.¹

Dit zijn de dichtregels van Judith Herzberg die in het donker op de gevel te lezen zijn. Ik heb lange tijd niet geweten dat dit een ontwerp is van Karel Martens maar nu, tijdens het afronden van mijn studie, lijkt het speciaal voor mij daar te zien.

Een stage op de conservatorenafdeling van het Stedelijk Museum (subcollectie grafische vormgeving) onder begeleiding van Thomas Castro zorgde voor een hernieuwde interesse in het vak grafisch ontwerp. Het inzicht in de mogelijkheden die de combinatie van mijn studies vormen, het vertrouwen dat ik heb gekregen en de voorzet die hij heeft gegeven om mij verder te verdiepen in het werk van Karel Martens hebben er mede voor gezorgd dat deze scriptie voor jullie ligt.

Het ging zeker niet vanzelf maar dat heeft niet gelegen aan de waardevolle begeleiding die ik heb mogen ontvangen van Hestia Bavelaar. Bij deze wil ik haar graag bedanken voor haar hulp, enthousiasme, geduld, inspirerende gesprekken en inzichten gedurende het proces.

Tenslotte veel dank aan Sean Verstraelen voor je luisterend oor, onvoorwaardelijke support, liefde en bemoedigende woorden. Zonder jou was het niet gelukt.

Floor Weijs

Rotterdam, 29 juni 2022

¹ ‘Nu alles is zoals het is... (2008) Judith Herzberg & Karel Martens’, BKOR Beeldende Kunst & Openbare Ruimte Rotterdam, geraadpleegd 6 juni 2022, <https://www.bkor.nl/beelden/nu-alles-is-zoals-het-geworden-is/>.

Samenvatting

Hoewel grafisch ontwerper en kunstenaar Karel Martens altijd genoemd wordt in het rijtje Nederlandse modernistische grafisch ontwerp *godfathers* treedt hij niet op de voorgrond om zijn visie en positie luidkeels te verkondigen. Martens is een man van en in de marge; geen groot schrijver en ook het werk dat hij maakt is niet opzichtig. Enerzijds is dit zijn karakter: bescheiden en dankbaar, anderzijds komt dit door het uitblijven van publicaties waarin hij het vak kritisch onder de loep neemt en zijn collega's en het publiek eraan herinnert wat de rol van de grafisch ontwerper volgens hem inhoudt. Het is hierdoor dat de invulling van zijn modernistische positie vaak oppervlakkig is beschreven. Binnen het grafisch ontwerp discours bekleedt het modernisme een prominente rol. Het vak heeft zich in Nederland gevormd met het vooroorlogse modernisme van De Stijl en de Zwitserse internationale stijl die als norm werd aangenomen na de oorlog. Een eenduidige definitie van het modernisme lijkt echter onmogelijk vast te stellen, het loopt uiteen van stijl en aanpak tot de relatie tussen kunst en commercie. Ondanks deze pluriformiteit werd het modernisme ook een monolithisch concept waartegen ontwerpers en critici door de jaren heen ageerden. Het gevolg hiervan is een rijk maar complex geheel van tegengestelde stellingnames en posities die samen het grafisch ontwerp landschap vormgeven.

Door onderzoek te doen naar de houding van Martens ten opzichte van de verschillende ontwikkelingen en uitgangspunten binnen het modernisme, vergelijkingen te maken met tijdgenoten en daarnaast diverse ontwerpen te analyseren op modernistische kenmerken, wordt getracht de volgende vraag te beantwoorden: Welke modernistische positie heeft Karel Martens binnen het Nederlandse grafisch ontwerp landschap? Uit dit onderzoek is gebleken dat Martens' modernistische positie niet in steen staat gebeiteld maar dat hij een speelse omgang heeft met het concept. Op enige afstand van de uitgesproken modernisten reflecteert Martens kritisch op de ontwikkelingen waarna hij hierop reageert met experimenten die zich inhoudelijk engageren en voortkomen uit het plezier van het maken.

Inhoudsopgave

Voorwoord	2
------------------	----------

Samenvatting	3
---------------------	----------

Inleiding	6
------------------	----------

1. Modernistisch grafisch ontwerp: een historische schets	12
1.1 De moderne ontwerper	12
1.2 Internationale Stijl	13
1.3 Het Debat	15
1.4 Kunst, commercie, techniek en ethiek	18

2. Traditie en de noodzaak van kritiek	21
2.1 Inspiratiebronnen	21
2.2 Benadering van de opgave	25
2.3 Socialistisch bolwerk	26
2.4 De ontwerper als...	31
2.5 Raakvlakken	33

3. Onderzoek en experiment	36
3.1 Cijfers en letters	36
3.2 Papier, drukken en kleur	41
3.3 Van postzegel tot gebouw	44
3.4 Invloed van technologische ontwikkelingen	50

4. Overdracht van ideeën	55
4.1 Ontwerpen en onderwijs	55
4.2 Het Bauhaus	57
4.3 Mentaliteit en engagement	61
4.4 (Inter)nationale navolging	63

Conclusie	70
------------------	-----------

Bronnenlijst	73
---------------------	-----------

Afbeeldingenlijst	80
--------------------------	-----------

Inleiding

In het boek *Modernism: In Print. Dutch Graphic Design 1917-2017* wordt grafisch ontwerper Karel Martens (1939) met louter één zin neergezet als modernist: ‘[...] Karel Martens – die duidelijk geïnspireerd was door het modernisme – speelde een grote rol [...]’.² Alom bekende generatiegenoot Wim Crouwel (1928-2019) komt daarentegen uitgebreid aan bod. Ook in het boek *Wim Crouwel, Modernist* (2015), eveneens van auteur Frederike Huygen, wordt duidelijk uiteengezet welke modernistische positie Crouwel inneemt in het grafisch ontwerp landschap.³ Hoewel *Modernism: In Print. Dutch Graphic Design 1917-2017* (2017) niet pretendeert een complete modernistische ontwerpgeschiedenis te zijn, valt de altijd met het modernisme in verband gebrachte Martens op door onvoldoende uitweiding. Dit label zonder concrete invulling hiervan geeft aanleiding tot nader onderzoek naar de rol van Martens binnen het modernisme.

Karel Martens is geboren in 1939 te Mook en Middelaar, een gemeente in het uiterste noorden van de Nederlandse provincie Limburg, ingeklemd tussen Gelderland en Noord-Brabant. Je zou kunnen zeggen dat deze geboorteplaats in de marge van Nederland een positie is die Martens zich volledig heeft toegeëigend. De betekenis van marge in het Nederlandse woordenboek omvat onder andere de woorden grens en speelruimte, deze begrippen definiëren het oeuvre van de tot op de dag van vandaag praktiserend ontwerper.⁴ Dit komt tot uiting in het letterlijk opzoeken van de marge in drukwerk en typografie en de speelruimte die hij creëert in zowel zijn vrije werk als werk in opdracht. Momenteel woont de ontwerper in Amsterdam. Dat is enigszins opmerkelijk aangezien zijn professionele bestaan zich niet afspeelt in het bruisende centrum of middelpunt van de belangstelling. Hij heeft geen grote ontwerpstudio met het doel allesomvattende ontwerpoplossingen te ontwikkelen en te produceren om een eenduidig resultaat te bereiken, maar een eenmanszaak – inmiddels uitgegroeid tot familiebedrijf – met ontwerpopdrachten waar menig ontwerper anno 2022 een voorbeeld aan neemt.

² Frederike Huygen, *Modernism: In Print. Dutch Graphic Design 1917-2017* (Eindhoven: Lecturis, 2017), 170.

³ *Wim Crouwel Modernist* is een monografie over Wim Crouwel: grafisch ontwerper en tentoonstellingsvormgever, die als boegbeeld van ontwerp bureau Total Design het gezicht van naoorlogs Nederland bepaalde.

⁴ ‘Betekenis Marge’, Van Dale, Geraadpleegd 29 april 2021, <https://www.vandale.nl/gratis-woordenboek/nederlands/betekenis/marge#.YkVthpNBwIM>.

Waar het modernisme en de vormgevingsgeschiedenis uitgebreid zijn bestudeerd en beschreven is dat met betrekking tot de protagonist van dit onderzoek, Karel Martens, minder aan de orde. Buiten enkele publicaties over zijn werk en werkwijze is er niet gepubliceerd over Martens zoals dat over enkele collega ontwerpers is gedaan. Wel is, in antwoord op de aanhoudende vraag naar het boek, in 2019 de vierde editie (1996, 2001, 2010, 2019) van *Karel Martens: Printed Matter* verschenen met bijna zestig jaar aan werk van Martens en teksten van onder andere: Robin Kinross (1949), Koosje Sierman (1958), Hugues C. Boekraad (1942), Nick Currie (1960), Jaap van Triest (1957), John D. Berry (1950) en Martens zelf.⁵ Het werk dat Martens nog altijd maakt blijkt ondanks de relatief geringe aantal publicaties over zijn werk niet minder relevant: ‘De grafische taal is een inspiratie voor jongere generaties ontwerpers’, zo eindigde Femke Halsema, burgemeester van Amsterdam, haar toespraak (april 2021) gericht aan de grafisch ontwerper terwijl deze een lintje kreeg opgespeld (zie afbeelding 2).⁶



Afbeelding 2. Grafisch vormgever Karel Martens, 2021.

Vergeten is in die zin een groot woord, maar hoe komt het dat Martens minder aandacht heeft gekregen? Er zijn verschillende redenen om wel opgepikt te worden in het discours, zoals je sterk uitspreken over het vak in interviews, publiceren om je visie kenbaar te maken en goed zichtbaar zijn in de vorm van opdrachten. Hoewel over verschillende aspecten van Martens’

⁵ De laatste versie van het boek is onder de titel *Karel Martens: Re-Printed Matter* verschenen.

⁶ Marc Kruyswijk, “Deze bijzondere Amsterdammers kregen een lintje opgespeld,” *Het Parool*, 26 april 2021.

werk wordt geschreven en het modernisme met regelmaat wordt aangestipt in deze teksten ontbreekt een diepgravend onderzoek dat zich uitsluitend richt op zijn modernistische positie. Dit bracht mij tot de volgende hoofdvraag: Welke modernistische positie heeft Karel Martens binnen het Nederlandse grafisch ontwerp landschap?

Binnen de grafische vormgeving is het modernisme niet een van vele tendensen, maar dit stond aan de basis van de algehele ontwikkeling hiervan aan het begin van de twintigste eeuw en domineert nog steeds het discours. Alles moest op de schop en dit gold ook voor de traditionele vormen van visuele communicatie. Onderzoek naar het oeuvre van Martens heeft tot doel om zijn werk beter te positioneren in het Nederlands grafisch ontwerp landschap en te bepalen op welke wijzen zijn werk als modernistisch bestempeld kan worden.

Het theoretisch kader wordt gevormd door het modernisme. Om in dit onderzoek duidelijk af te bakenen welke interpretatie van het modernisme als uitgangspunt wordt gebruikt, wordt in hoofdstuk 1 een beknopte ontwikkeling van het begrip in relatie tot het grafisch ontwerp landschap uiteengezet. De veelheid aan betekenissen die het modernisme aankleven worden namelijk in talloze publicaties besproken maar een eenduidige definitie blijkt lastig, al dan niet onmogelijk, te vinden. Is het modernisme een ontwerpmethodede, een doorwrochte ideologie die je als kunstenaar, architect of ontwerper kan nastreven of slechts een esthetische stijlform? Dat het begrip tot op de dag van vandaag ter discussie staat komt mede door de komst van het postmodernisme en neo-modernisme, reacties op het modernisme die het debat over de verschillende interpretaties weer doen oplaaien. Bovendien kent het modernisme binnen bijvoorbeeld de schilderkunst en architectuur een andere betekenis dan binnen grafisch ontwerp. De boodschap van het boek *Mapping modernisms: arts, indigeneity, colonialism* (2018) is een actueel voorbeeld van hoe het modernisme wordt herijkt binnen de kunst- en museumwereld vanwege de gegroeide aandacht voor en rondom het (post-)kolonialisme. 'Modernisme was geen proces van verspreiding van westerse centra naar niet-westerse periferieën, zoals het traditioneel wordt geconstrueerd in westerse verhalen, maar eerder een complex web van wederzijdse invloeden en uitwisselingen over de hele wereld'.⁷ Het modernisme in de schilderkunst kreeg zijn canonieke definitie van kunstcriticus Clement Greenberg (1909-1994), die vanaf 1939 schreef over wat hij avant-garde kunst noemde en later omschreef als 'modernist painting'.⁸ Deze algemeen aanvaarde

⁷ Natalie Ilesley, "Mapping modernisms: arts, indigeneity, colonialism," *Visual Studies* 35(2020)5: 503, <https://www.tandfonline-com.proxy.library.uu.nl/doi/full/10.1080/1472586X.2019.1673008> (geraadpleegd 2 mei 2022).

⁸ Christopher Wilk, *Modernism: designing a new world, 1914-1939* (Londen: V&A Publications, 2006), 13.

definitie, met zijn nadruk op esthetisch formalisme en zijn verwerping van elke relatie tussen kunst en samenleving, vooral met populaire cultuur, werd vanaf de jaren zestig door postmoderne critici uitgedaagd.⁹ De definitie van Greenberg vormt een contrast met de definitie van modernisme in de ontwerpwereld waarvan een fundamenteel element de betrokkenheid bij sociale – en dus politieke – kwesties is.¹⁰ In *Modernism: Designing a New World* (2006) wordt het modernisme binnen ontwerp niet opgevat als een stijl, maar als een losse verzameling ideeën. Volgens auteur en curator Christopher Wilk (1954) is het modernisme in ontwerp een verwerping van geschiedenis en traditie; een utopisch verlangen om een betere wereld te creëren, om de wereld opnieuw uit te vinden; een bijna messiaans geloof in de kracht en het potentieel van de machine en industriële technologie; een afwijzing van ornament en decoratie; het omarmen van abstractie; en een geloof in de eenheid van alle kunsten – dat wil zeggen, een aanvaarding dat traditionele hiërarchieën die de praktijken van kunst en design scheiden, evenals die welke de kunsten van het leven losmaken, ongeschikt zijn voor een nieuw tijdperk.¹¹ Al deze principes worden vaak gecombineerd met sociale en politieke overtuigingen (overwegend linksgeoriënteerd) die stellen dat design en kunst de samenleving kunnen en moeten veranderen.¹² Deze definitie wordt naast die van Walter Adamson (1946) gebruikt als uitgangspunt in dit onderzoek. Adamson gebruikt in het boek *Embattled Avant-Gardes. Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe* (2007) de term 'design-modernisme' waarbij hij de nadruk legt op de relatie tussen kunst en commercie.¹³ Het bieden van een tegenwicht aan productie die louter bepaald wordt door verkoop, reclame en marketing ligt ten grondslag aan het discours over het vak.¹⁴ Deze definities zijn van belang voor het analyseren en interpreteren van het onderwerp.

Om de hoofd- en deelvragen te beantwoorden zijn verschillende onderzoekstappen genomen. Door middel van overzichtsboeken zoals *Nederlands Grafisch Ontwerp van de Negentiende Eeuw tot Nu* (2006), *Goed in Vorm. Honderd Jaar Ontwerpen in Nederland* (2008) en *Modernism: In Print. Dutch Graphic Design 1917-2017* kan een waaier aan ontwerpposities binnen het modernisme uiteengezet worden. Van pionier en radicaal tot bescheiden, volgzaam en traditioneel. Deze literatuurstudie omvat daarnaast onderzoek naar het begrip modernisme, modernisme binnen grafisch ontwerp, de ontwikkeling van het

⁹ Wilk, *Modernism*, 13.

¹⁰ *Ibid*, 13-14.

¹¹ *Ibid*, 14.

¹² *Ibid*, 14.

¹³ Walter L. Adamson, *Embattled Avant-Gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe* (Berkeley: University of California Press, 2007), 181-182.

¹⁴ Huygen, *Modernism: In Print*, 157.

oeuvre en de carrière van Martens, en het naoorlogse grafisch ontwerp landschap. Het vooroorlogse modernisme wordt minimaal belicht maar is wel van belang om bepaalde verbanden te kunnen leggen met het werk en docentschap van Martens. De belangrijkste namen en concepten van deze periode zijn onderzocht. Een belangrijke bron voor de uitdrukking van het modernisme binnen grafisch ontwerp is de publicatie *Modernism: In Print. Dutch Graphic Design 1917-2017*. Daarnaast wordt hiervoor gebruik gemaakt van *Embattled Avant-Gardes. Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*, *Modernism: Designing a New World 1914-1939* en *Droom van de Helderheid. Huisstijlen, ontwerp bureaus en modernisme in Nederland 1960-1975* (2011). Martens heeft diverse interviews gegeven over zijn werk, menigmaal aan de hand van *Karel Martens: (Re-)Printed Matter*, waardoor zijn opvattingen en werk chronologisch te bestuderen zijn. Een tweegesprek (bestaande uit drie sessies in het najaar van 2021) met Martens is een primaire bron voor de beschrijving van het werk en de ideeën van Martens evenals de publicaties en tentoonstellingscatalogi die in samenwerking met, of door hem zijn gemaakt. *Papier* (1985), *Weerdruk/Counterpoint* (2004), *Full Color* (2013), *Reprint* (2015), *Motion* (2017), *Oase 100* (2018), *Still Moving* (2019) en *Re-Printed Matter* (2019) behoren tot het geraadpleegde materiaal. Aanvullend worden vergelijkingen gemaakt met generatiegenoten en zullen visuele analyses gemaakt worden om diverse ontwerpen van Martens te bestuderen.

Het onderzoek is opgedeeld in vier hoofdstukken, die tevens gezien kunnen worden als vier deelvragen. Hoofdstuk 1 biedt een beknopte geschiedenis van de evolutie van het Nederlandse grafisch ontwerpen in relatie tot het modernisme en beantwoordt daarmee de volgende vraag: Wat is de geschiedenis van het modernistische grafisch ontwerp in Nederland? De concepten, namen en ijkpunten in dit hoofdstuk zullen in de daaropvolgende hoofdstukken gebruikt worden om een vergelijking te maken met het werk en leven van Martens, en zijn positie ten opzichte van deze facetten. In hoofdstuk 2 wordt aan de hand van de ontwikkeling van de carrière van Martens de ontwerpfilosofie van Martens in kaart gebracht. Op welke manier kent het werk en de ontwikkeling van de carrière van Martens raakvlakken met het modernisme? Deze deelvraag wordt beantwoord door in te gaan op de inspiratiebronnen van Martens; de ontwikkeling van, en verhouding tot, de positie van zijn tijdgenoten en de invloed van cultureel-maatschappelijke veranderingen. Om vast te stellen wat voor soort modernist Martens is wordt een analyse gemaakt van zijn benadering van de opgave en de rol die hij hierbij aanneemt. Is hij iemand die de gebaande paden bewandelt of vindt hij zichzelf en daarmee het vakgebied continu opnieuw uit? In hoofdstuk 3 wordt verder ingezoomd op de modernistische facetten van zijn werk. Welke aspecten maken zijn

ontwerpen modernistisch? Door middel van het analyseren van het werk van Martens wordt in dit hoofdstuk verklaard welke modernistische kenmerken bepalend zijn voor de positie die Martens inneemt. Een voorbeeld hiervan is de komst van de computer; een technologische ontwikkeling die van grote invloed is geweest op het vakgebied in het algemeen. In dit hoofdstuk zullen dergelijke ontwikkelingen in relatie tot het werk van Martens nader worden onderzocht. Tenslotte zal in hoofdstuk 4 de nadruk komen te liggen op het sociale aspect van het modernisme en de rol die Martens inneemt met betrekking tot de overdracht van ideeën op een volgende generatie ontwerpers. Wat is de invloed van de modernistische positie van Martens en wie zijn zijn opvolgers? De tot op heden zichtbare invloed van Martens op ontwerpers in binnen- en buitenland komt aan bod alsmede zijn docentschap. Tot slot eindigt dit onderzoek met een conclusie waarin de verworven inzichten worden afgewogen en waarin suggesties voor verder onderzoek worden gedaan.

1. Modernistisch grafisch ontwerp: een historische schets

In dit hoofdstuk wordt ingegaan op de culturele, historische en politieke ontwikkelingen van het modernistische grafisch ontwerp in Nederland. Dit geeft een beeld van de vorming van het landschap waarin Martens zich positioneert.

1.1 De moderne ontwerper

De Duits-Engelse kunst- en architectuurhistoricus Nikolaus Pevsner (1902-1983) publiceerde in 1936 het boek *Pioneers of the Modern Movement* (de titel van de vertaling is *Pioneers of Modern Design*) dat tot op de dag van vandaag een belangrijk referentiepunt is binnen de vormgevingsgeschiedenis. Ondanks het niet bespreken van grafisch ontwerp heeft Pevsner het over ‘[...] the new style, the genuine and legitimate style of our century [...]’ die volgens hem ontstond in 1914.¹⁵ In Nederland gold de opkomst van De Stijl eind 1917 en het eerste nummer van het tijdschrift *Wendingen* in 1918 als omwenteling en nieuw begin van het Nederlands grafisch ontwerp.¹⁶ *Wendingen*, geprezen om het artistieke niveau van zowel de inhoud als vormgeving, vormde een waardevolle brug tussen de negentiende eeuw en het moderne grafische ontwerp.¹⁷ Vernieuwende typografie en de architecturale structuur van het tijdschrift lagen hieraan ten grondslag. Het tijdschrift en de oprichter ervan, architect Hendricus Theodorus Wijdeveld (1885-1987), hadden echter ook critici waaronder de multidisciplinaire kunstenaar en ontwerper Piet Zwart (1885-1977). Voor Zwart zijn De Stijl, constructivisme en het Bauhaus van grote invloed geweest. Zoals het deze avant-garde bewegingen betaamden wilden zij volledig breken met voorgaande, meer traditionele, vormgeving. Het Bauhaus werd onder leiding van de Duitse architect Walter Gropius (1883-1969) in 1919 opgericht. Het Bauhaus kwam voort uit de Arts en Crafts beweging en werd ondanks haar korte bestaan van slechts veertien jaar de belichaming van de moderne

¹⁵ Nikolaus Pevsner, *Pioneers of modern design: from William Morris to Walter Gropius* (London: Yale University Press, 2005), 8.

¹⁶ Alston W. Purvis, Cees de Jong en Pieter Janssens, *Nederlands Grafisch Ontwerp: van de Negentiende Eeuw tot Nu* (Arnhem: Terra, 2006), 34.

¹⁷ Purvis en De Jong, *Nederlands Grafisch Ontwerp*, 111.

beweging.¹⁸ Volgens Huygen ‘lijkt er geen twijfel te bestaan over de revolutionaire impact van dit instituut, bakermat van de avant-garde en bolwerk van het modernisme’.¹⁹ In 1923 publiceerde de Hongaarse constructivist László Moholy-Nagy (1895-1946) vanuit het Bauhaus ‘Die neue Typographie’. Deze beginselverklaring werd door de Duitse grafisch ontwerper Jan Tschichold (1902-1974) voorzien van een voorgeschiedenis wat leidde tot een praktisch en theoretisch onderbouwd handboek voor de moderne ontwerper.²⁰ In Nederland vond deze nieuwe typografie weerklank bij onder andere Piet Zwart die kort metten wilde maken met de in zijn ogen saaie typografie van vroeger. Het werk dat Zwart maakte voor de Nederlandse Kabelfabriek wordt gezien als een van de meest invloedrijke bijdrage voor de Nederlandse typografie in die tijd (zie afbeelding 3).²¹



Afbeelding 3. Piet Zwart, *Catalogus Nederlandse Kabel Fabriek*, 1929.

1.2 Internationale Stijl

Tijdens de jaren dertig ontstond een nieuwe vorm van het modernisme binnen de grafisch ontwerp canon die minder dogmatisch en geometrisch was. Dit kan worden gezien als een transformatie van het modernisme waarbij er een verschuiving plaatsvond van een rationele

¹⁸ Pevsner, *Pioneers of modern design*, 168.

¹⁹ Huygen, *Modernism: In Print*, 157.

²⁰ *Ibid*, 158.

²¹ Purvis en De Jong, *Nederlands Grafisch Ontwerp*, 123.

benadering naar een nadruk op gevoel en kunst.²² Het grafische werk van autodidact Willem Sandberg (1897-1984) die ook door De Stijl, het constructivisme en dada was geïnspireerd, blijkt ook aspecten van deze ‘zachte’ vorm van het modernisme te bevatten. Gebaseerd op experiment, spontaniteit en intuïtie. Politieke en sociale onrust in aanloop naar de Tweede Wereldoorlog deed ontwerpers terugkeren naar conventioneel illustreren en daarmee raakten modernistische vernieuwingen een beetje op de achtergrond.²³ Deze veranderingen en contrasterende uitgangspunten zorgden voor een pluriform landschap. Na de Tweede Wereldoorlog kreeg de grafische ontwerper een andere positie in de maatschappij; van gewone reclametekenaars werden zij nu gezien als een serieuze professional.²⁴ Grafisch ontwerpen werd een beroep en dit had men te danken aan de inspanningen van ontwerpers als Piet Zwart en Paul Schuitema (1897-1973) maar ook aan uitgeverijen die inzagen dat een boekontwerper in vaste dienst noodzakelijk was.²⁵ Een volgende generatie ontwerpers diende zich aan en er ontstonden twee stromingen. De eerste was een praktische uitwerking van het constructivisme, gelijkend op het modernisme van voor de oorlog en beïnvloed door wat bekend werd als de Zwitserse internationale stijl.²⁶ In Zwitserland kende het modernisme geen onderbreking door de oorlog en kregen het systeem en het stramien een hoofdrol toebedeeld. Het streven was naar objectiviteit en informeren waardoor reclame, het verkopen en verleiden met vormgeving, niet de voorkeur genoot.²⁷ Ten tijde van Martens’ afstuderen in 1961 nam de beweging van functioneel ontwerpen duidelijk vorm aan en was Crouwel de jonge ontwerper die furore maakte. Mede door het in 1963 opgerichte ontwerp bureau Total Design waar Crouwel het boegbeeld van werd, raakte de op Zwitsers geïnspireerde vormgeving ingeburgerd.²⁸ Zijn opvattingen en positie in het landschap zorgden ook voor een tegengeluid. Huygen legt uit dat: ‘de tot dogma verheven anonimiteit, neutraliteit, functionaliteit, universaliteit en zakelijke dienstbaarheid van het modernisme van de *international style* op gespannen voet staan met de beeldende en visuele kracht waar grafisch ontwerpers om gewaardeerd werden’.²⁹ Dit leidde tot de opkomst van de tweede stroming die bestond uit non-conformistische ontwerpers die zich afzetten tegen de heersende maatschappelijke en artistieke waarden.

²² Huygen, *Modernism: In Print*, 161.

²³ *Ibid*, 164.

²⁴ Purvis en De Jong, *Nederlands Grafisch Ontwerp*, 271.

²⁵ *Ibid*, 271.

²⁶ Purvis en De Jong, *Nederlands Grafisch Ontwerp*, 271.

²⁷ Huygen, *Modernism: In Print*, 165.

²⁸ *Ibid*, 165.

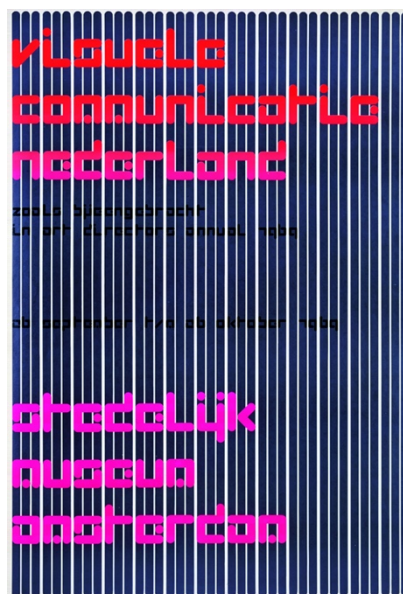
²⁹ *Ibid*, 165.

1.3 Het Debat

Zo ontstond er een expressionistische beweging in het Nederlands grafisch ontwerp die vorm kreeg en een ontwikkeling doormaakte in de jaren zeventig en tachtig. De confrontatie tussen Jan van Toorn (1932-2020) en Wim Crouwel in 1972, *Het Debat*, was een vertolking van deze opposities. In 1972 was ultieme modernist Wim Crouwel als vaste ontwerper in dienst van het Stedelijk Museum en Museum Fodor in Amsterdam.³⁰ In die tijd werd een tentoonstelling georganiseerd over het werk van Jan van Toorn en het feit dat Crouwel de catalogus bij deze tentoonstelling zou ontwerpen gaf aanleiding tot controverse en discussie tussen de twee vooraanstaande ontwerpers.³¹ In het bijzijn van studenten en (collega) ontwerpers traden Crouwel en Van Toorn met elkaar in debat over hun positie ten opzichte van de opdracht en de opdrachtgever evenals de maatschappelijke functie van het vak.³² Het uitgangspunt van Crouwel was dat de ontwerper zich op moet stellen als bemiddelaar tussen opdrachtgever en publiek zonder zelf nog een betekenislaag toe te voegen.³³ Dit is goed terug te zien in het in zijn oeuvre dominante aandeel van catalogi en posters voor Stedelijk Museum Amsterdam tussen 1964 en 1985 (zie afbeelding 4, 5, 6 en 7).



Afbeelding 4. Wim Crouwel, *Gedrukt in Japan*, 1966.



Afbeelding 5. Wim Crouwel, *Visuele communicatie Nederland*, 1969.

³⁰ Mienke Simon Thomas, *Goed in Vorm: Honderd jaar ontwerpen in Nederland* (Rotterdam: 010 Publishers, 2008), 194.; Museum Fodor dat geopend is in 1863 huisvest nu het Fotografie Museum Amsterdam dat beter bekend is onder de naam Foam.

³¹ Thomas, *Goed in Vorm*, 195.

³² Frederike Huygen en Dingenus van de Vrie, *Het Debat: Discussies Tussen Wim Crouwel en Jan Van Toorn, 1972-1986* (Eindhoven: [Z]OO Producties, 2008), 45.

³³ Thomas, *Goed in Vorm*, 195.



Afbeelding 6. Wim Crowel, *Etienne Martin*, 1963.

Afbeelding 7. Wim Crowel, *Vormgevers*, 1968.

Hoewel Crowel zichzelf enige flexibiliteit, variatie en vrijheden toestond wees hij een persoonlijke en instinctieve aanpak af.³⁴ Crowel gebruikte het font Univers dat volgens hem neutraal is in toon en besluit dat alle catalogi hetzelfde formaat moeten krijgen zodat deze zijn afgestemd op de industriële wereld.³⁵ Van Toorn zette zich sterk af tegen de functionalistische vormgeving van Crowel. Hij vond dat het werk van Crowel te weinig ruimte liet voor een inhoudelijk standpunt door nadrukkelijk te focussen op de formele aspecten van het ontwerp.³⁶ Als tegenhanger van Crowel en het Stedelijk Museum in Amsterdam vergrootte Van Toorn in samenspraak met de in 1964 nieuw aangestelde directeur Jean Leering (1934-2005) van het Van Abbemuseum in Eindhoven, de toegankelijkheid en sociale relevantie van kunst.³⁷ Voor Van Toorn is het onderwerp van de tentoonstelling bepalend voor de uitkomst van een affiche of catalogus (zie afbeelding 8). Leering stelt dat het resultaat van deze aanpak ondanks grote vormverschillen één mentaliteit manifesteert.³⁸ Een ontwerper moest volgens Van Toorn meer ruimte hebben om een eigen visie te laten zien in het ontwerp en dit zou mogelijk zijn wanneer de ontwerper zich kritisch verhoudt ten opzichte van de opdrachtgever.³⁹

³⁴ Frederike Huygen, *Wim Crowel Modernist* (Eindhoven: Lecturis, 2015), 206.

³⁵ Huygen, *Wim Crowel*, 206.

³⁶ Thomas, *Goed in Vorm*, 195.

³⁷ Huygen, *Wim Crowel*, 110.

³⁸ Chris Vermaas, 'Jan van Toorn'. Dutch Graphic Roots, geraadpleegd 29 april 2021, <https://www.dutchgraphicroots.nl/jan-van-toorn-nl/>.

³⁹ Vermaas, 'Jan van Toorn'. Website Dutch Graphic Roots.



Afbeelding 8. Jan van Toorn, *Affiche voor het Van Abbemuseum*, 1971.

Afbeelding 9. Wim Crowwel, *Fodor 8 – Jan van Toorn*, 1972.

Uiteindelijk resulteerde de discussie tot een catalogus waarbij Crowwel het omslag ontwierp en Van Toorn toezag op de inhoud (zie afbeelding 9). Van Toorn wordt gezien als een ontwerper die andere aspecten van het vak naar voren bracht zoals emotie, betekenis en inhoud waarmee hij de humanisering van het modernisme poogt in te zetten.⁴⁰ Mogelijk is dit de aanzet naar het postmodernisme. Het modernistische rationalisme werd bekritiseerd door te weigeren een ondergeschikte rol in te nemen als ontwerper en zich het experiment toe te eigenen. Dit betekende een verzet tegen het als mainstream ervaren modernisme van de huisstijlen, opdrachten en opdrachtgevers die geen vrijheid geven aan de ontwerper om een eigen stempel te drukken.⁴¹ Deze protestvormgeving hoeft echter niet te worden gezien als een breuk met het modernisme, volgens Huygen is het ‘de andere kant van dezelfde medaille’.⁴² Breken met de voorgaande regels en tradities is inherent aan het modernisme, net zoals het protesteren tegen de status quo.

⁴⁰ Huygen, *Modernism: In Print*, 166.

⁴¹ *Ibid*, 167.

⁴² *Ibid*, 168.

1.4 Kunst, commercie, techniek en ethiek

De wig die gedreven wordt tussen de markt en autonome kunst is de basis van veel theorieën over het modernisme. De beide Duitse sociaal filosofen Theodor Adorno (1903-1969) en Max Horkheimer (1895-1973) van de Frankfurter Schule spraken zich bijvoorbeeld uit tegen de massacultuur. Jan van Toorn voedde zich met deze visie en raakte hierdoor geïnspireerd. Dit uitte Van Toorn door te ontwerpen als een (onderzoeks)journalist, waarbij zaken onthult en blootgelegd worden om de beschouwer bewust te maken.⁴³ Daarentegen werden ook andere theorieën aangevoerd, bijvoorbeeld door hoogleraar en socioloog Peter Bürger (1936-2017) die uiteenzette dat het doorbreken van de verschillen tussen kunst en leven een kenmerk is van de avant-garde. Volgens Huygen ‘geldt voor grafische vormgeving dat het zich als veld vormde en identificeerde met de waarden van de beeldende kunst zoals autonomie, antiburgerlijkheid en anticommercie’.⁴⁴ Dit laatste ligt ingewikkeld want het is juist de taak van grafisch ontwerp om verzoenend op te treden tussen kunst en commercie. De twee elementen zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden maar verhouden zich binnen het vak op uiteenlopende manieren tot elkaar. Dit geldt ook voor de individuele of kleinschalige ontwerppraktijk versus megabureaus zoals Total Design (zie afbeelding 10).



Afbeelding 10. Werkoverleg bij Total Design, 1963.

Het blijkt de tendens te zijn van het modernisme binnen het Nederlands grafisch ontwerp landschap; het leeft en kent tot op de dag van vandaag talloze verschijningsvormen. Huygen

⁴³ Huygen, 'In memoriam Jan van Toorn'. Website Design Geschiedenis.

⁴⁴ Huygen, *Modernism: In Print*, 167.

concludeert in *Modernism: In Print. Dutch Graphic Design 1917-2017* dat de modernistische ethiek verweven is met de identiteit van het vak ondanks dat deze telkens bediscussieerd wordt en gedaanteveranderingen kent door de jaren heen.⁴⁵

Aan het einde van de twintigste eeuw maakte het functionele modernisme een comeback in reactie op alle trends die waren ontstaan in het grafisch ontwerp landschap. Door criticus Carel Kuitenbrouwer (1953) werd deze vorm van neo-modernisme ‘de nieuwe soberheid’ genoemd.⁴⁶ Eenvoud en helderheid werd het streven bij ontwerpers als Mevis en Van Deursen (Armand Mevis, 1963 en Linda van Deursen, 1961), Jaap van Triest (1957) en het ontwerp bureau Thonik (Nikki Gonnissen, 1967 en Thomas Widdershoven, 1960). Deze heropleving van het modernisme zorgde voor een nieuwe duiding en invulling van het begrip waarbij de ontwerper als auteur ook een herintrede maakte. Grafisch ontwerper Michael Rock (1959) beschrijft deze vorm in het artikel “The designer as author” als volgt: ‘graphic designers who are engaged in work that transcends the traditional service-oriented commercial production, and who pursue projects that are personal, social or investigative in nature’.⁴⁷ Het veelvormige postmodernistische ontwerp verdween echter niet uit beeld en kreeg door de komst van de computer en het internet een impuls. Naast deze pluriformiteit bracht de computer ook extra verantwoordelijkheden met zich mee voor de ontwerper. Voorheen waren de onderdelen van het productieproces ondergebracht bij diverse specialisten maar deze verplaatsten zich richting de ontwerper waardoor deze moest optreden als redacteur.⁴⁸ Het omarmen van nieuwe technologieën is echter ook in overeenstemming met een modernistische wereldblik. In het artikel ‘Probleemoplossende code’ (2010) wordt door Max Bruinsma (1962) beschreven hoe de rol van de ontwerper als probleemoplosser op het toneel verschijnt. De computer leidde namelijk tot ontwerpers die interfaces gingen ontwerpen die het publiek vervolgens kan gebruiken op basis van de gedeelde kennis van de erin besloten code.⁴⁹ Uiteindelijk wordt de computer zelf de probleemoplosser en gaat ‘de aandacht voor hedendaags design niet meer zozeer over virtueuze vormgeving of hypergecodeerd icoondesign, maar over ontwerpen als culturele procedure’ aldus Bruinsma.⁵⁰

⁴⁵ Huygen, *Modernism: In Print*, 173.

⁴⁶ Carel Kuitenbrouwer, “The new sobriety [Extract],” *Eye* 17(1995)5, <https://www.eyemagazine.com/feature/article/the-new-sobriety-extract> (geraadpleegd 29 april 2022).

⁴⁷ Michael Rock, “The designer as author,” *Eye* 20(1996)5, <https://www.eyemagazine.com/feature/article/the-designer-as-author> (geraadpleegd 29 april 2022).

⁴⁸ Huygen, *Modernism: In Print*, 173.

⁴⁹ Max Bruinsma, “Probleemoplossende code,” *Items* 3(2010), <https://itemsmagazine.com/2010/6/23/redactioneel-no3-2010/> (geraadpleegd 29 april 2022).

⁵⁰ Bruinsma, “Probleemoplossende code”.

Tegenover websites, apps, infographics en datavisualisaties stond de herwaardering van het ambacht van boekontwerp. Deze aandacht wordt tot op dag van vandaag gekoesterd in de vorm van de selectie Nederlands Best Verzorgde Boeken, een stichting die zich inzet om het belang van kwalitatief excellent boekontwerp en -productie van de Nederlandse industrie te bevorderen. Ontwerper Irma Boom (1960) is zeer succesvol gebleken op dit terrein met experimentele boeken zoals het exemplaar dat ze maakte voor multinational SHV (zie afbeelding 11). Boom werkt ook met modernistische elementen zoals het grid en haar autonome positie ten opzichte van de inhoud van het boek en de opdrachtgever, ‘autonoom in opdracht’ zoals Boom het zelf noemt, is uniek.⁵¹ De rollen en posities die ontwerpers aan- of innemen vormen samen een divers grafisch ontwerp landschap. Het aangeven van grenzen is complex maar deze fluïde aard is eveneens passend voor het vak.



Afbeelding 11. Irma Boom, *SHV Think Book 1996–1896*, 1996.

⁵¹ Huygen, *Modernism: In Print*, 173; Brecht Russchen, “Een levend archief,” (2019): 10, <https://www.groene.nl/artikel/een-levend-archief> (geraadpleegd 29 april 2022).

2. Traditie en de noodzaak van kritiek

Om de ontwerpfilosofie en visie van Martens uiteen te zetten worden in dit hoofdstuk verschillende ontwikkelingen in zijn carrière onderzocht. Op deze manier is het mogelijk om de standpunten van Martens ten opzichte van het modernisme in kaart te brengen.

2.1 Inspiratiebronnen

Wanneer je tegenwoordig studeert aan de kunstacademie kies je voor een specifieke richting of opleiding zoals grafisch ontwerpen, mode of vrije kunst. In de jaren vijftig, wanneer Martens besluit aan de Academie voor Beeldende Kunsten en Kunstnijverheid in Arnhem te gaan studeren, bestond er nog niet zoiets als een opleiding grafisch ontwerp. Onderwijs in typografie of het ontwerpen van boeken zijn technieken en vaardigheden die Martens niet tijdens zijn academietijd heeft aangeleerd.⁵² Hij volgde de opleiding ‘Reclame-Illustratief’ die ondanks haar titel voornamelijk beeldend kunstenaars voortbracht in plaats van ontwerpers. Volgens auteur en uitgever Robin Kinross (1949) zijn er wel twee belangrijke docenten aan te wijzen die vormend zijn geweest gedurende zijn kunstopleiding. Kunstschilder Adam Roskam (1929-1975) die in Arnhem reclametekenen gaf, heeft een bijdrage geleverd aan de algemene ontwikkeling van Martens.⁵³ Roskam maakte houtsneden en schilderijen en was volgens Martens traditioneel, met opvattingen die ingebed waren in de literatuur.⁵⁴ Kunst en literatuur waren onlosmakelijk met elkaar verbonden en Roskam vond dat het meest zuiver verwoord in het werk van Nescio.⁵⁵ Martens zag dit als een waardevolle invloed en daarnaast voelde hij zich op zijn gemak bij Roskam omdat hij hem vertrouwen gaf.⁵⁶ Naast Roskam noemt Kinross kunstenaar Henk Peeters (1925-2013) als invloedrijk voor de ontwikkeling van het werk van Martens.⁵⁷ Peeters studeerde onder Paul Schuitema

⁵² Robin Kinross, “Werk in uitvoering,” In *Karel Martens: Re-Printed Matter*, red. Robin Kinross, Jaap van Triest en Karel Martens, (Amsterdam: Roma Publications, 2019), 9.

⁵³ ‘Biografie’, Adam Roskam, geraadpleegd 5 mei 2022, <http://www.adamroskam.nl/pages/biografie.html>; Kinross, “Karel Martens,” 9.

⁵⁴ Paul Elliman, “De wereld bedrukken,” In *Karel Martens: Weerdruk*, red. Carel Kuitenbrouwer (Eindhoven: Lecturis, 2004).

⁵⁵ ‘Biografie’. Website Adam Roskam.; Jan Hendrik Frederik Grönloh (1882-1961) was een Nederlandse schrijver die actief was onder het pseudoniem Nescio. Hij schreef verhalen in een deels op Multatuli geïnspireerde stijl.

⁵⁶ Elliman, “De wereld bedrukken”.

⁵⁷ Kinross, “Werk in uitvoering,” 9-10.

(1897-1973) en Gerard Kiljan (1891-1968), beiden worden naast Piet Zwart, aangeduid als de pioniers van de Nieuwe Typografie in Nederland (zie afbeelding 12 en 13).⁵⁸



Afbeelding 12. Paul Schuitema, *Model Z, zoo duidelijk zoo klein, elke streep 5 gram*, 1928.

Afbeelding 13. Gerard Kiljann, *Koopt weldadigheids postzegels en briefkaarten ten bate van het misdeelde kind*, 1931.

De opvattingen van Peeters zijn net zoals bij Roskam van meer invloed voor Martens dan hun werk.⁵⁹ Peeters is opgeleid aan de Koninklijke Academie voor Beeldende Kunsten in Den Haag en is in Nederland bekend geworden met zijn werk binnen de Nul beweging, die hij oprichtte samen met Jan Schoonhoven (1914-1994), Armando (1929-2018), Jan Henderikse (1937) en Herman de Vries (1931).⁶⁰ Kinross veronderstelt dat Martens door Peeters het besef heeft gekregen van de traditie van het Nederlandse modernisme.⁶¹ Peeters gelooft in de verbinding tussen kunst en leven een heeft als doel het begrijpelijk en bereikbaar maken van kunst voor iedereen (zie afbeelding 14 en 15).⁶²

⁵⁸ Hub Hubben, "Schuitema en Kiljan pioniers van doelmatigheid," *De Volkskrant*, 5 december 1996.; De Nieuwe Typografie werd geïntroduceerd door Jan Tschichold.

⁵⁹ Elliman, "De wereld bedrukken".

⁶⁰ 'Biografie', Henk Peeters, geraadpleegd 5 mei 2022, <http://www.henkpeeters.nl/biografie.htm>.; De Nul beweging is de Nederlandse vertegenwoordiging van de Zero kunst, Zero is een beweging in de moderne kunst in de periode van 1958 tot 1966.

⁶¹ Kinross, "Werk in uitvoering," 10.

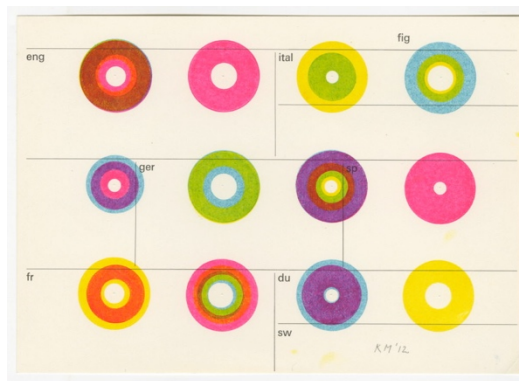
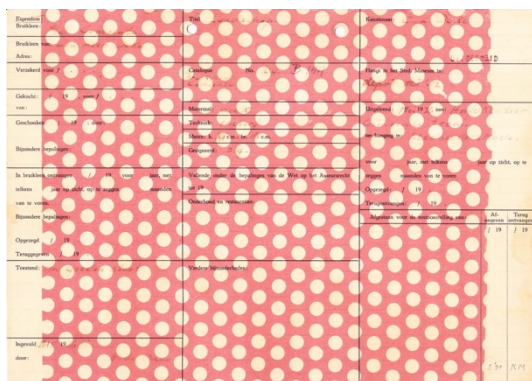
⁶² 'Henk Peeters', Kunstmuseum Den Haag, geraadpleegd 29 april 2021, <https://www.kunstmuseum.nl/nl/tentoonstellingen/henk-peeters>.



Afbeelding 14. Henk Peeters, *Pyrographie '60-06*, 1960.

Afbeelding 15. Henk Peeters, *62-33 (Witte veertjes op wit fond)*, 1962.

Kunstenaar en ontwerper Paul Elliman (1961) ziet deze invloed terug in de sensibiteit die Martens heeft voor dynamische structuren en vormen van de wereld om hem heen.⁶³ De uiting die deze manier van werken het best weerspiegelt zijn de monoprints (1990-2022) van Martens.⁶⁴ Met een oude boekbinderspers (een erfenis van Roskam) begint een bijna dagelijks experiment met kleur en vorm, waarbij unieke composities ontstaan die de onmiskenbare visuele energie en continue beweging van Martens dragen. Door inkt te gebruiken op gevonden platte metalen voorwerpen worden verschillende composities gemaakt op gevonden index- of cataloguskaarten (**zie afbeelding 16 en 17**).



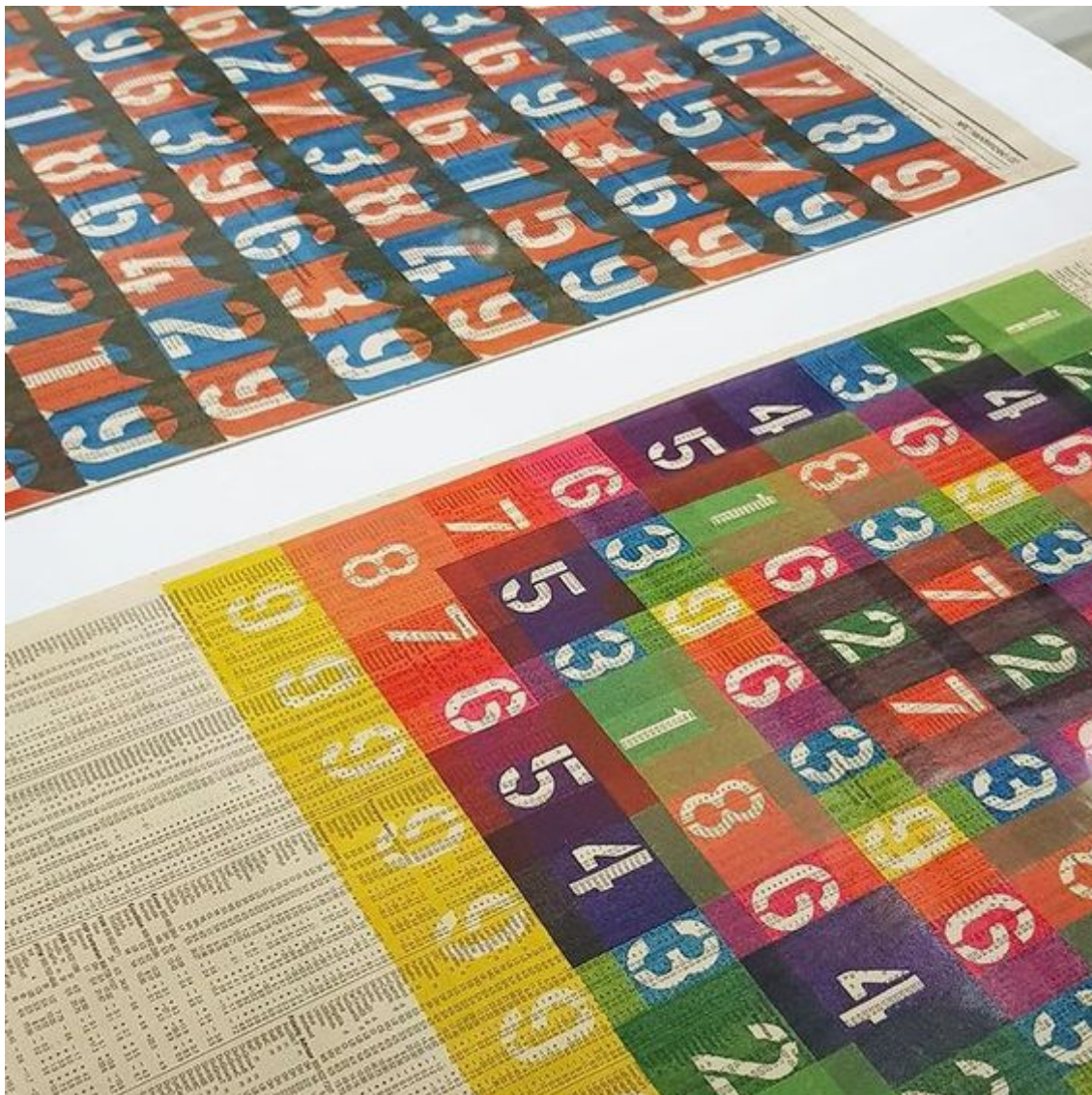
Afbeelding 16. Karel Martens, *Untitled*, 1990.

Afbeelding 17. Karel Martens, *Untitled*, 2012.

⁶³ Elliman, “De wereld bedrukken”.

⁶⁴ Een monoprint is een druktechniek waarbij op een plaat, bijvoorbeeld een glasplaat of metaal, met inkt of verf een afbeelding wordt gemaakt waarna deze nog natte tekening wordt afgedrukt op het papier. Via deze techniek kan slechts één afdruk van de tekening worden gemaakt. Een monoprint kan ook gemaakt worden door platte voorwerpen, zoals bladeren of koordjes, met verf te bestrijken en die op de plaat te leggen en vervolgens af te drukken.

Het maken van de monoprints kost veel tijd maar Martens is zeer nauwkeurig; hij drukt één kleur per dag, wacht tot deze droog is en drukt de volgende dag de tweede kleur. Het gevolg van deze methode is dat het dagen of soms zelfs weken kan duren voordat de prints gefinaliseerd zijn. Martens' monoprints op de archiefkaarten van het Stedelijk Museum zijn bijzonder, mede omdat deze kaarten zijn ontworpen door een grootheid in het grafisch ontwerp landschap: Willem Sandberg, die van 1945 tot 1963 tevens directeur was van het Stedelijk Museum in Amsterdam. De kaarten kunnen worden gezien als een illustratie van de naoorlogse professionaliseringsslag die het vak grafisch ontwerp maakte. Naast monoprints op index- en cataloguskaarten heeft Martens verschillende kranten bedrukt met gestencilde cijfers in een magisch vierkant uit de vedische wiskunde (zie afbeelding 18).



Afbeelding 18. Zaalopname tentoonstelling Platform-L Seoul, 2018.

2.2 Benadering van de opgave

Na het afronden van zijn studie in 1961 werd Martens freelancer en kreeg hij zijn eerste belangrijke opdrachtgever genaamd Uitgeverij Van Loghum Slaterus.⁶⁵ Voor de uitgeverij ontwierp hij boekomslagen en zette hij het typografische binnenwerk op. Martens was nooit formeel onderwezen in ontwerptechnieken dus hij leerde dit tijdens zijn klussen bij Jan van Tricht en Bep van Tricht-Ringeling, eigenaren van Uitgeverij Van Loghum Slaterus. Onder aanmoediging van Bep van Tricht, die zelf ook zeer geïnteresseerd was in boekontwerp- en productie, werd Martens gaandeweg een expert op het gebied. Het vroege werk van Karel Martens wordt dikwijls bestempeld als ‘Zwitserse’. Vanwege de toegenomen vraag naar ontwerpers maakte het vak een professionaliseringsslag. Nederland stond open voor internationale invloeden en veranderde mede hierdoor in een modern, geïndustrialiseerd land. Dit is eveneens terug te zien in de opkomst van huisstijlen.⁶⁶ De Zwitserse stijl grijpt terug op het erfgoed uit de jaren twintig en dertig. Ondanks de naar zijn studententijd te herleiden invloeden van de Nul beweging via Henk Peeters en de overmatige rationaliteit van dominerende ontwerp bureaus als Total Design en Tel Design, blijkt Martens niet uitsluitend een pure abstractionist.⁶⁷ We zijn gewend geraakt aan de equivalentie van het modernisme en abstractie. In het grafisch ontwerp landschap is dit terug te zien in de opkomst van logo’s en huisstijlen waarbij naar een moderne visuele presentatie werd gestreefd. Abstracte kunst die gebruikt werd voor commerciële doeleinden. Toen Van Loghum Slaterus werd overgenomen door Kluwer maakte Martens in lijn met de veranderingen van het bedrijf – van klein en persoonlijk naar het tegenovergestelde – verschillende omslagen met een abstract beeldmerk (zie afbeelding 19).



Afbeelding 19. Karel Martens, *Kluwer/(Nive)* (covers), 1970-1975.

⁶⁵ Kinross, “Werk in uitvoering,” 10.

⁶⁶ Een huisstijl is de manier waarop een bedrijf zichzelf presenteert met een systeem bestaande uit een uniform toegepast embleem, lettertype en kleurstelling.

⁶⁷ Kinross, “Werk in uitvoering,” 11-14.

Martens stelde zich dienstbaar op maar moest zich bij Kluwer onwenselijk veel conformeren naar het keurslijf van de uniformiteit, dit leidde tot zijn vertrek. Zijn behandeling van tekst en beeld is volgens Kinross ‘veel vrijer dan de ‘Zwitserse’ regels zouden toestaan’.⁶⁸ De positie van Martens is enigszins geïsoleerd ten opzichte van deze uitgesproken variaties binnen het modernisme. Dit deed Martens om een eigen positie te zoeken en zelf gedachten te vormen over het betrekkelijk nieuwe vakgebied dat grafisch ontwerpen dan nog is. Het bevindt zich op de bediscussieerde grens tussen commercie, cultuur en politiek. Met name ten opzichte van commercie, onder de noemer reclame, hadden veel ontwerpers een ambivalente houding. Ze distantieerden zich van reclame omdat het banaal zou zijn, afhankelijk van trends, manipulatief en bovendien niet creatief.⁶⁹ In tegenstelling tot de modernisten uit de jaren twintig en dertig die er geen bezwaar tegen hadden om ook voor commerciële- en reclamedoeleinden te ontwerpen. Hoewel Martens voornamelijk werk maakt voor de culturele sector zijn de overeenkomsten met de modernisten uit de jaren twintig en dertig evident. Zolang Martens ruimte krijgt om zijn persoonlijke vormtaal en ontwerp oplossingen uit te werken, is zijn werk in opdracht levendig en flexibel.

2.3 Socialistisch bolwerk

Naast de ontwerp opdrachten bij Uitgeverij Van Loghum Slaterus, waar zijn carrière is begonnen, ging Martens eind jaren zestig aan de slag bij de Belgische Uitgeverij Manteau. Martens was verantwoordelijk voor een boekenserie *De Vijfde Meridiaan* die gepubliceerd werd tijdens de nasleep van de protesten in 1968.⁷⁰ Martens voelde affiniteit met de socialistische ondertoon die ten grondslag lag aan de studentenprotesten. Socialisme is een belangrijk aspect van het modernisme. In hoofdstuk 3 zal hier verder op in worden gegaan met een focus op het docentschap van Martens. In zijn ontwerpfilosofie komt deze sociale laag ook naar voren in de vorm van een rol, namelijk die van bemiddelaar. In een gesprek naar aanleiding van een tentoonstelling in Seoul illustreert de ontwerper de noodzaak van het op een waardige manier betrekken van lezers. Er zijn ontwerpers die de lezer niet in acht nemen tijdens het ontwerpproces maar Martens treedt op als een bemiddelaar; een dienstbare ontwerper die streeft naar enige afwezigheid in zijn ontwerp. Deze afwezigheid betreft een ruimte die lezers en kijkers zelf kunnen invullen zonder dat er al conclusies zijn getrokken

⁶⁸ Kinross, “Werk in uitvoering,” 14.

⁶⁹ Huygen, *Modernism: In Print*, 166.

⁷⁰ Bart Decroos, Véronique Patteeuw en Mariuss Schwarz, “A Conversation with Karel Martens,” In *Karel Martens: Still Moving, red.* Sang Un Jeon (Seoul: Taejin Culture Foundation, 2018), 55.

door de maker.⁷¹ ‘Don’t give more than necessary. The reader, the audience, plays a big role in my considerations. That’s who you’re working for in the end’.⁷² In het ontwerp uit de rol van de lezer zich in het niet letterlijk verbeelden van de inhoud, maar worden diverse verwijzingen gebruikt die door de lezer op verschillende manier geïnterpreteerd kunnen worden. Een voorbeeld hiervan is het postzegeljaarboekje dat Martens in 1983 maakt voor de PTT (zie afbeelding 20) waar hij op meerdere manieren verwijst naar het werk en de invloed van Piet Zwart, Willem Sandberg en de traditie van Nederlands ontwerp en postverkeer. Dat laatste is tevens het onderwerp van de door kunsthistoricus Paul Hefting (1933-2018) geschreven inleiding. Beeldelementen zoals de perforatie en het nummer achttien op de voorzijde (zie afbeelding 21), de toepassing van eenzijdig gestreken kraftpapier en de rode bedrukking (zie afbeelding 22 en 23) laten zien hoe ontwerpen met ingetogen ingrepen en doeltreffende middelen een rijke werking kan hebben.⁷³ Het werk van Martens is ondanks de grote gelaagdheid allerminst belerend.



Afbeelding 20. Karel Martens, *Nederlandse postzegels, stempels en stempelvlaggen* (omslag), 1983.

Afbeelding 21. Irma Boom, *Nederlandse postzegels 1987/88* (spread), 1988.

⁷¹ Decroos, “A Conversation with Karel Martens,” 57.

⁷² *Ibid*, 57.

⁷³ Robin Kinross, Jaap van Triest en Karel Martens, red. *Karel Martens: Re-Printed Matter* (Amsterdam: Roma Publications, 2019), 86.



Afbeelding 22. Karel Martens, *Nederlandse postzegels, stempels en stempelvlaggen (spread)*, 1983.



Afbeelding 23. Henk Wildschut, *Tweelingenbrievenbus*.

Uiteindelijk vertrekt Martens bij zowel Van Loghum Slaterus als Manteau waarna hij bij de SUN (Socialistische Uitgeverij Nijmegen) belandt. Deze opdracht heeft hij te danken aan designcriticus Hugues C. Boekraad (1942), die medeoprichter en redacteur van de SUN was en gecharmeerd van de affiches die Martens maakte voor het Filmhuis Nijmegen (zie afbeelding 24 en 25).



Afbeelding 24. Karel Martens, *Filmhuis Nijmegen (poster)*, 1975.



Afbeelding 25. Choi Sulki en Choi Sung Min, *Karel Martens: Still Moving (spread)*, 2018.

Het werk bij de SUN kwam overeen met hetgeen Martens voor andere uitgevers had gedaan, het ontwerpen van boekomslagen en af en toe het binnenwerk verzorgen. Een belangrijk verschil was wel dat deze boeken uitsluitend over links georiënteerde politieke onderwerpen gingen.⁷⁴ In *NRC Handelsblad* zegt Martens het volgende over samenwerken zoals hij dat met Boekraad deed: ‘Waar twee mensen erg op elkaar aangewezen zijn komen de beste dingen tot stand. Je zag dat destijds in de museumteams van Jean Leering met Jan van Toorn, Walter Nikkels met Rudi Fuchs en Wim Crouwel met Edy de Wilde. Boekraad keek naar alles wat ik maakte met een onvoorwaardelijke betrokkenheid, bijna alsof het zijn werk was. Elk boek was zijn geestesprodukt, ik mocht het alleen voor hem verpakken omdat hij dat zelf niet kon. Voor mij was die samenspraak heel stimulerend. Mijn werk werd minder vormelijk, het formele en abstracte geometrische maakte plaats voor betrokkenheid’.⁷⁵ Martens’ sociale positionering kreeg naast een duidelijke ontwerpmethodiek, vorm bij de SUN. Economische en technische beperkingen en regels hadden tevens invloed op het ontwerp. Een opdrachtgever die een vast boekformaat hanteert; een oplage die rendabel is voor het doel van het boek; diverse bindwijzen waardoor het boek wel of niet goed openvalt; beschikbare papiersoorten en de keuze voor typografie zijn hier verschillende voorbeelden van. Voor iedere ontwerper zullen de keuzes en oplossingen die voortkomen uit deze regels en beperkingen verschillend zijn. De uitgangspunten voor typografie zijn volgens Martens: schreefloos en zwart.⁷⁶ Niet omdat hij dat ooit zo heeft verzonnen maar omdat de kleur zwart volgens de eurocentrische designgeschiedenis uit de bijbel komt en gebruikt werd als representatie van de menselijke stem.⁷⁷ De keuze voor een eenvoudig schreefloos lettertype past ook bij de visie van de vooroorlogse modernisten zoals Piet Zwart voor wie besparing, normalisatie en reductie belangrijke pijlers waren.⁷⁸ Het gaat er volgens Martens om dat je als ontwerper kennis hebt van die geschiedenis om vervolgens deze tradities te bevragen.⁷⁹ Deze kennis vormt ook de basis voor argumenten waarom bijvoorbeeld typografie een andere kleur zou moeten krijgen in een ontwerp. Hij bouwt voort op traditie maar erkent de noodzaak kritisch te reflecteren op bestaande regels en standaardisatie. Een voorbeeld van deze

⁷⁴ Kinross, “Werk in uitvoering,” 18.

⁷⁵ Koozje Sierman, “Martens’ verovering van de marge,” *NRC Handelsblad*, 30 november 1993.

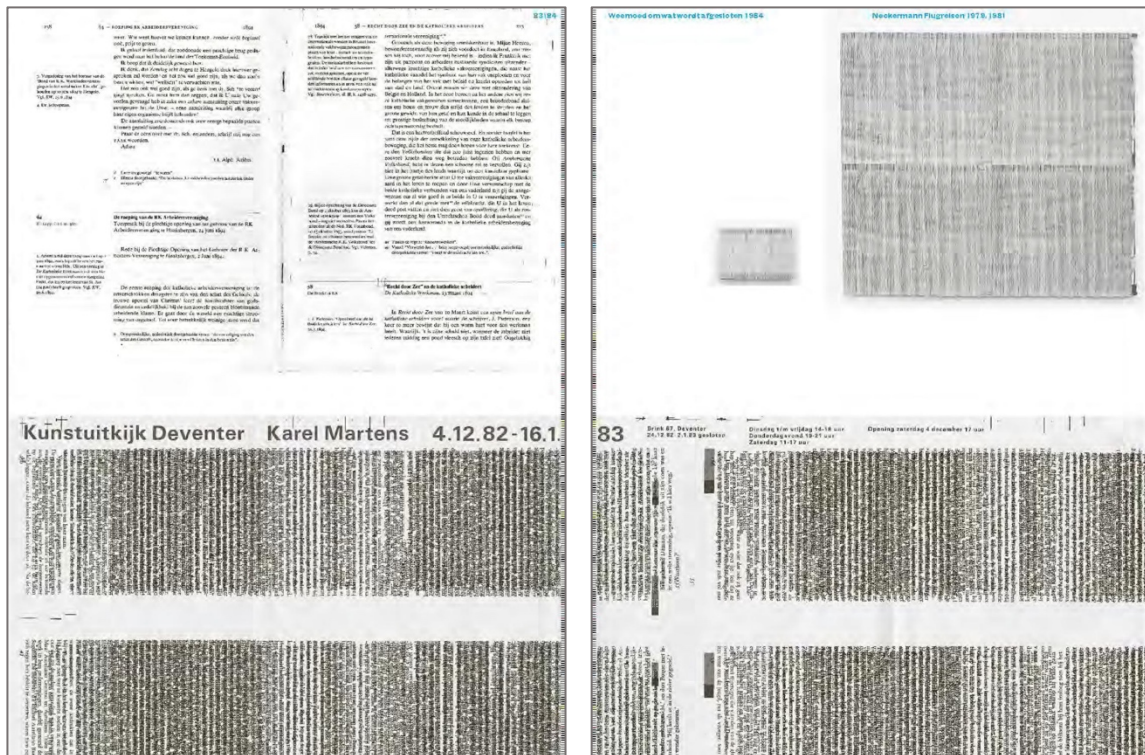
⁷⁶ Decroos, “A Conversation with Karel Martens,” 64.

⁷⁷ Jyni Ong, ‘Absence in design is very important: Karel Martens on paying attention to the things we don’t see’. It’s Nice That, geraadpleegd 24 juli 2021, <https://www.itsnicethat.com/features/karel-martens-re-printed-matter-graphic-design-020920>.

⁷⁸ Huygen, *Modernism: In Print*, 158.

⁷⁹ Ong, ‘Absence in design is very important’. Website It’s Nice That.

opvatting zijn de posters die Martens maakte voor een tentoonstelling (Deventer, 1982-1983) waar zijn vrije werk werd getoond.



Afbeelding 26. Jaap van Triest en Karel Martens, *Karel Martens: Re-Printed Matter* (pagina 84 en 85), 2019.

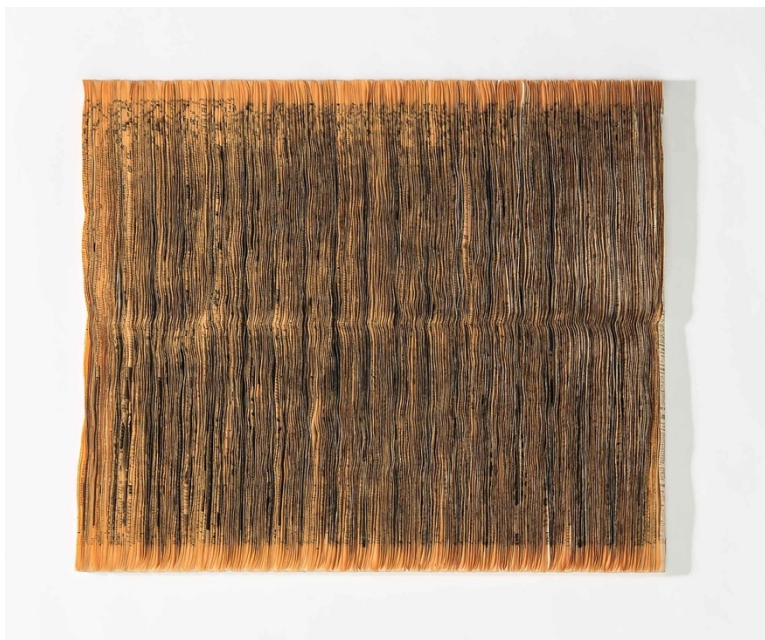
De affiches met de locatie, naam en datum van de tentoonstelling werden gedrukt op afvalmateriaal van de drukker waardoor Martens weinig invloed had op het formaat van de poster en de opties voor het plaatsen van de tekst (**zie afbeelding 26**). Bovendien sluit het conceptueel gezien naadloos aan bij het getoonde werk dat bestaat uit gevonden en verzamelde materialen zoals kranten, boeken en tijdschriften.

Toen Martens stopte met werken voor de SUN brak een periode aan waarin Martens meer tijd besteedde aan zijn vrije werk met papier. Met terugwerkende kracht kennen we deze periode onder meer van de komst van het postmodernisme in de kunst en architectuur, technologische vooruitgang en het neo-liberalisme. Het postmodernisme is een reactie op het modernisme en in de grafische sector wordt deze in gang gezet door critici van de internationale stijl die ook wel moderne of nieuwe lelijkheid werd genoemd. Er werd ingegaan tegen de buitensporige hoeveelheid modernistische huisstijlen, bewegwijzering en abstracte symbolen waarmee Nederland werd vormgegeven. Dit was ook een onderwerp dat werd besproken tijdens *Het Debat*. Volgens Martens zijn de uitgangspunten in *Het Debat*

gebombardeerd tot contradicties maar ziet hij zelf twee ontwerpers die mooie dingen willen maken en een discussie die reden geeft om sociaal te engageren en positioneren.⁸⁰ Wanneer een bepaalde stijl te veel een dictaat of dogma wordt verliest het waarde concludeert Martens.⁸¹

2.4 De ontwerper als...

Martens is niet te vermurwen en blijft zijn eigen koers varen. In 1985 werd zijn zelfgeïnitieerde werk getoond in de solotentoonstelling *Papier* in het Nijmeegse Museum Commanderie van Sint Jan, nu bekend als Het Valkhof Museum. Evenals zijn toegepaste werk draaide zijn vrije werk om papier maar in dit geval bouwde hij er ruimtelijke voorwerpen mee op die een eenmalig, niet reproduceerbaar karakter dragen (zie afbeelding 27).⁸²



Afbeelding 27. Karel Martens, *Financial Times*, 1982.

Toenmalig hoofdconservator moderne kunst Hans van der Grinten (1929-2002) schrijft in de inleiding van de bij de tentoonstelling uitgebrachte catalogus dat Martens niet kiest voor het grote weelderige terrein van papier, 'zoals het tegenwoordig juist in de drukkerijwereld tot

⁸⁰ Bas Brouwers, 'Interview met Karel Martens in de Werkplaats typografie te Arnhem, 31-05-2011'. Blogspot: Praatjes vullen geen gaatjes, geraadpleegd 24 juli 2021, <http://praatjesvullengeengaatjes.blogspot.com/2011/05/interview-karel-martens.html>.

⁸¹ Brouwers, 'Interview met Karel Martens'. Website Blogspot.

⁸² Hans van der Grinten, Marianne de Bruyn, Gerard Lemmens en Jeroen Brouwers, red., *Karel Martens: Papier* (Nijmegen: Nijmeegs Museum Commanderie van St. Jan, 1985), 2.

een luxe middel voor publiciteit ontwikkeld is'.⁸³ Martens maakt juist gebruik van de resten en randen, de letterlijke marge, waardoor het lelijke en onopgemerkte het wezenlijke wordt.⁸⁴ In de catalogus wordt eveneens zijn creërende vermogen onderschreven: 'Karel Martens heeft ingegrepen op het moment dat hij ongebruikt en waardeloos papier heeft zien liggen en het waardeloze papier heeft hij weer een waarde gegeven. Niet omdat dat allemaal zo noodzakelijk is, maar omdat hij daar aardigheid in heeft. En aardigheid is niet terug te voeren tot een noodzakelijkheid, tot een nut of een of andere verklaring. De aardigheid zit hem in de eigen aard van de zaak en deze zaak is het oprapen van papierresten en waardeloze boeken en daar iets nieuws van maken.'⁸⁵

Martens is meer opgeleid als beeldend kunstenaar dan grafisch ontwerper en dat ziet hij als een voordeel omdat het breder is dan het louter leren oplossen van ontwerpvaardigheden die geformuleerd zijn door een opdrachtgever.⁸⁶ Dit onderscheid wordt ook gemaakt door auteur Nick Currie die stelt dat Martens ontwerpwerk maakt voor opdrachtgevers en vrij werk voor zijn eigen plezier.⁸⁷ Vrij betekent in dit argument, vrij van enige autoriteit om verantwoording af te leggen aan een opdrachtgever.⁸⁸ Ondanks het ontbreken van een opdrachtgever in zijn vrije werk valt in beide terreinen de drang naar zuinigheid in materialen en processen op.⁸⁹ Enkele voorbeelden hiervan zijn het hergebruik van kranten en tijdschriften voor het papierwerk dat Martens maakt in de jaren zeventig en tachtig (zie afbeelding 28); gevonden voorwerpen van metaal die gedrukt worden op oude archiefkaarten (zie afbeelding 29); en de keuze voor een efficiënt formaat voor het tijdschrift *Oase Journal for Architecture* dat Martens sinds 1990 ontwerpt. De ontwerp-opdracht voor *Oase* heeft Martens ook doen breken met het dogma van de uniformiteit dat destijds de standaard was in ontwerp.⁹⁰ Hij doet dit door de inhoud van tijdschrift te gebruiken als uitgangspunt voor het ontwerp en een vast stramien, het grid, dat ervoor zorgt dat alle

⁸³ Grinten, *Karel Martens: Papier*, 6.

⁸⁴ *Ibid*, 6.

⁸⁵ *Ibid*, 9.

⁸⁶ Danné Ojeda, "Karel Martens: Printing Wor(l)ds," *Journal of Modern Craft*, 12(2019)2, <https://doi.org/10.1080/17496772.2019.1620433> (geraadpleegd 2 augustus 2021).

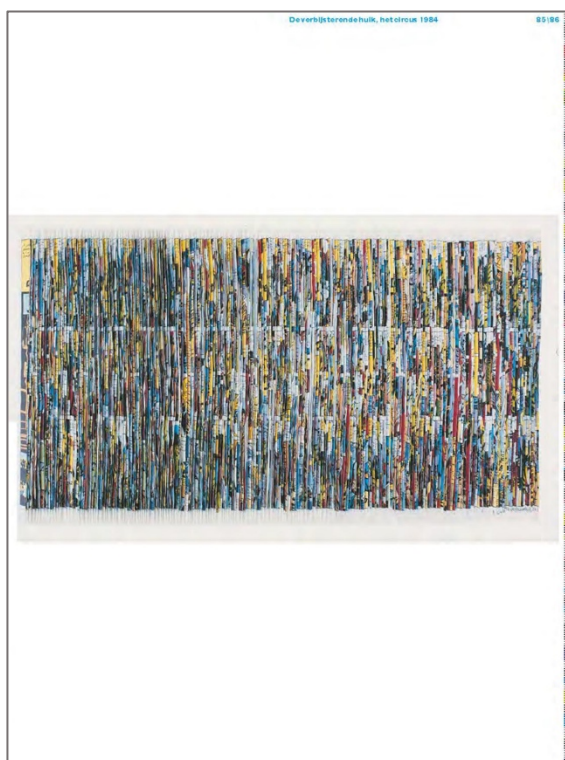
⁸⁷ Nick Currie, "The office and the orgasm: The Monoprints of Karel Martens," *Mousse* 57(2017), https://wilfriedlantz.com/wp-content/uploads/2019/06/Mousse-Magazine-57_10.pdf (geraadpleegd 29 april 2022).

⁸⁸ Piero Bisello, 'The "Free Work" of Karel Martens'. Conceptual Fine Arts (CFA) Milaan. geraadpleegd 30 april 2022, <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2019/09/15/the-free-work-of-karel-martens/>.

⁸⁹ Robin Kinross, "Let the object speak," *Eye* 11(1993)3, <https://www.eyemagazine.com/feature/article/let-the-object-speak> (geraadpleegd 30 april 2022).

⁹⁰ Decroos, "A Conversation with Karel Martens," 70.

tijdschriften tot dezelfde familie behoren.⁹¹ Dit is vergelijkbaar met hoe Van Toorn dit zou aanpakken. Daarnaast zijn er veel pragmatische elementen die het design bepalen; er is een titel, inhoud, technische beperkingen en een budget. Martens stelt dat beperkingen goed zijn voor een ontwerper aangezien beperkingen je inventief maken.⁹² ‘But I always say the answer is in the question. So, when you get a question: to make a book about flowers, you have to deal with flowers. The same goes if you have to make a book about machines or about architecture’.⁹³



Afbeelding 28. Jaap van Triest en Karel Martens, *Karel Martens: Re-Printed Matter* (pagina 86).

Afbeelding 29. Jaap van Triest en Karel Martens, *Karel Martens: Re-Printed Matter* (pagina 144).

2.5 Raakvlakken

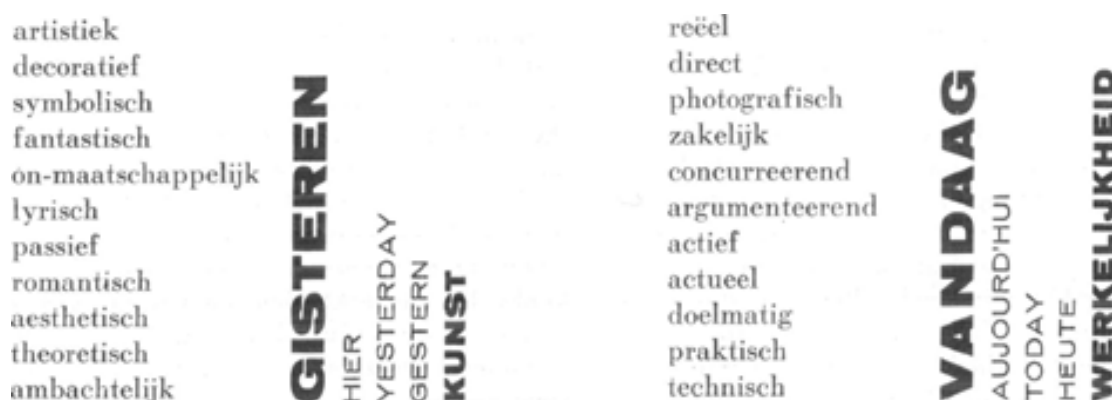
De relatie tussen kunst en ontwerp veranderde gelijktijdig met het steeds variërende modernisme. Het vooroorlogse modernisme in de grafische vormgeving werd door Schuitema gevat in de volgende visuele slogan: ‘[...] gisteren, kunst: artistiek, decoratief, symbolisch, fantastisch, onmaatschappelijk, lyrisch, passief, romantisch, aesthetisch, theoretisch, ambachtelijk. Vandaag, werkelijkheid: reëel, direct, fotografisch, zakelijk,

⁹¹ Decroos, “A Conversation with Karel Martens,” 70.

⁹² Ojeda, “Karel Martens: Printing Wor(l)ds”.

⁹³ Ibid.

concurrerend, argumenteerend, actief, actueel, doelmatig, praktisch en technisch' (zie afbeelding 30).⁹⁴



Afbeelding 30. Paul Schuitema, *Internationale Revue Reclame i10*, 1928.

Zwart, Schuitema en Kiljan proclameerden vernieuwing door asymmetrie, primaire kleuren en strakke lijnen en vormen. Dit kwam naar voren in hun ontwerp, in hun docentschap op de scholen waar ze lesgaven en in manifesten die met regelmaat gepubliceerd werden. Streven naar een synthese van kunst en ontwerp was een elementaire karaktereigenschap van het vooroorlogse modernisme terwijl Crouwel en consorten zich juist afzetten tegen deze samensmelting en opteerden voor beklemtoning van functionalisme en nut.⁹⁵ De Nederlandse ontwerper en criticus Kees Dorst stelt echter dat de twee disciplines onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn en dat de grens tussen de twee terreinen permeabel is.⁹⁶ Martens beweegt zich moeiteloos tussen de ogenschijnlijk tegenover elkaar staande terreinen van kunst en ontwerp en dit definieert zijn hybride praktijk. Het vooroorlogse modernisme waarbij kunst en ontwerp zijn verweven met elkaar lijkt bij Martens tot op heden onderdeel van zijn aanpak. Martens zoekt op vergelijkbare wijze naar een manier om de door theorievorming gescheiden disciplines samen te brengen. Een poging om het verleden en heden te verzoenen.

Deze modernistische aanpak is eveneens zichtbaar in Martens' benadering van de opgave. Martens is minder uitgesproken dan Van Toorn en Crouwel maar hij combineert elementen die beide partijen vertegenwoordigden. 'Ontwerpen is, zoals zoveel in dit leven, kiezen'.⁹⁷

⁹⁴ Paul Schuitema, "Reclame," *Internationale Revue i10* (1928)16: 76, https://www.dbnl.org/tekst/int001inte01_01/int001inte01_01_0145.php (geraadpleegd 23 mei 2022).

⁹⁵ Alex Coles, red., *Design and Art: Documents of Contemporary Art* (Londen: Whitechapel, 2007), 103.

⁹⁶ Coles, *Design and Art*, 88.

⁹⁷ Lotte Menkman en Geneviève Waldman, red., *Eigenzinnige opvattingen van 5 grafisch ontwerpers* (Apeldoorn: Van Reekummuseum, 1990), 18.

Hij stelt dat een goed ontwerp tot stand komt wanneer een spanning en/of harmonie ontstaat tussen functionaliteit en esthetiek.⁹⁸ Deze uitspraak past goed in de jaren negentig waar conceptuele vormgeving haar opmars maakte. Met conceptueel ontwerp wordt de interpretatie of vertaling van de inhoud door de ontwerper bedoeld en daarmee ook de filosofie en aanpak.⁹⁹ Het functionalisme en rationalisme creëerden in de jaren negentig een behoefte aan diversiteit. Martens, die met deze waarden is opgeleid, ziet de noodzaak om op zoek te gaan naar een vorm die minder monotoon is dan hetgeen Crouwel en Total Design als norm hebben geïntroduceerd. Martens zet zich echter af tegen de beweging van ontwerpers die vooral voor elkaar ontwerpen; een postmodernistische trend. De inhoud mag volgens Martens niet los komen te staan van de vorm.

Martens' houding ten opzichte van commercie is gevormd bij Van Loghum Slaterus. Bij deze opdrachtgever kreeg ontwerp kwaliteit namelijk voorrang op commerciële overwegingen.¹⁰⁰ Hij bood hiermee een tegenwicht aan merktekens en huisstijlen die het werkveld leken te domineren en waar het publiek grafisch ontwerp doorgaans mee associeert. Toch kunnen zijn ontwerpen worden gezien als zuinig en economisch dat hem temeer een nazaat van het modernisme maakt.¹⁰¹ Volgens Boekraad is het geen inscenering van de historische beeldtaal van het vooroorlogse modernisme maar het inhoudelijke engagement en een paar ontwerppuntjes die zijn werken typeren.¹⁰² Hier en daar zie je in het vroege werk van Martens nog de vormen van de Bauhaus-typografie terug maar dit heeft zich ontwikkeld naar een vrijere, kleurrijke en meer gevarieerde vormtaal. Hetgeen beklijft is de taak van de ontwerper die een analyse maakt van de middelen in relatie tot de opdracht, opdrachtgever en het publiek. De definitie van modernisme die zich beperkt tot het identificeren van formele conventies wordt hiermee doorbroken. Als een paal boven water staat Martens zijn experimenteer- en onderzoekslust waarmee hij als ontwerper deel uitmaakt van een lange en nog steeds voortdurende traditie maar tegelijkertijd doelen en processen in twijfel trekt.

⁹⁸ Karel Martens, "Wat vormgeving voor mij betekent," In *Karel Martens: Re-Printed Matter*, red. Robin Kinross, Jaap van Triest en Karel Martens (Amsterdam: Roma Publications, 2019), 247.

⁹⁹ Huygen, *Modernism: In Print*, 170.

¹⁰⁰ Bart Decroos, Véronique Patteeuw en Mariuss Schwarz, "Een gesprek met Karel Martens," In *Oase 100*, red. Tom Avermaete e.a. (Rotterdam: nai010 uitgevers), 222.

¹⁰¹ Hugues C. Boekraad, "Karel Martens: zorgvuldig en persoonlijk: Juryrapport H.N. Werkmanprijs 1993," In *Karel Martens: Re-Printed Matter*, red. Robin Kinross, Jaap van Triest en Karel Martens (Amsterdam: Roma Publications, 2019), 252.

¹⁰² Hugues C. Boekraad, "Karel Martens: zorgvuldig en persoonlijk," 252.

3. Onderzoek en experiment

In dit hoofdstuk wordt verder ingezoomd op de modernistische facetten van het werk van Martens. Het inhoudelijke engagement en de ontwerpuitgangspunten die zijn werk modernistisch maken worden onder de loep genomen door visuele analyses te maken van diverse ontwerpen.

3.1 Cijfers en letters

Het had niet veel gescheeld of Martens had wiskunde gestudeerd. De magie van cijfers, het is een thema dat blijft terugkeren in zijn werk. De vier verschillende drukgangen: cyaan, magenta, geel en zwart; rekensystemen en cijferreeksen om patronen te genereren; en het grid om tot een gebalanceerde bladspiegel te komen. De notie dat wiskunde en de leer der proporties en verhoudingen universeel geldende waarden zijn en ware schoonheid reflecteren bestaat al eeuwenlang en is relevant voor alle kunstvormen.¹⁰³ In de telefoonkaarten die Martens in 1994 (en een herdruk in 1996) in opdracht van de PTT, het Staatsbedrijf der Posterijen, Telegrafie en Telefonie maakte zie je de waardering die de ontwerper heeft voor getallen letterlijk terugkomen (zie afbeelding 31). ‘Wat mij intrigeert in telefoneren, is dat je met het intoetsen van een aantal cijfers met de hele wereld in contact kunt komen.’¹⁰⁴ De PTT stelde een aantal voorwaarden waar de chipkaart voor gesprekskosten aan moest voldoen. Het ontwerp van de kaart moest neutraal zijn om een aantal jaren mee te kunnen, mocht geen afbeeldingen bevatten en de seriële ontwerpen moesten nog uitgebreid kunnen worden.¹⁰⁵ Martens stelt dat je moet kunnen zien dat de kaarten familie van elkaar zijn.¹⁰⁶ Wanneer de verschillende parameters afgetekend zijn begint het schetsproces. De eerste opzet die Martens maakte voor de kaartenserie was een getallenreeks bestaande uit lagen meerkleurendruk waarbij de cijferdichtheid toeneemt, gemeten naar de verschillen in waarde.¹⁰⁷ Op deze manier komt het ontwerp voort uit de inhoud van de opdracht. De volgorde van de cijfers op de kaart is niet willekeurig maar gebaseerd op een letter-cijfer-code die gemaakt is van de

¹⁰³ Huygen, *Wim Crouwel*, 162-163.

¹⁰⁴ Liesbeth Koenen, “Ik ben waarschijnlijk trizofreen ofzo,” *Akademie Nieuws* 39(1996), <https://www.liesbethkoenen.nl/archief/ik-ben-waarschijnlijk-trizofreen-ofzo/> (geraadpleegd 12 mei 2022).

¹⁰⁵ Koenen, “Ik ben waarschijnlijk trizofreen ofzo.”

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Kinross, *Karel Martens: Re-Printed Matter*, 94.

tekst van het Wilhelmus.¹⁰⁸ Een verwijzing naar het nationale gebruik van de kaart, maar de bellers die de kaarten destijds gebruikten hadden vast geen idee dat ze een stukje Wilhelmus in handen hadden.



Afbeelding 31. Karel Martens, *Telefoonkaarten PTT Telecom*, 1996.

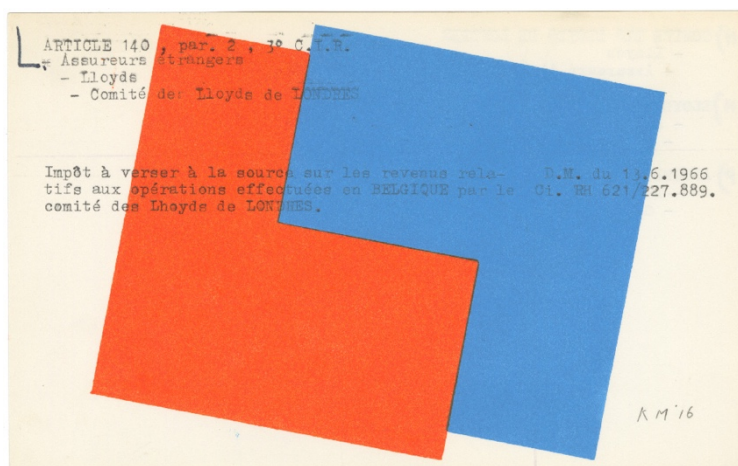
¹⁰⁸ Kinross, *Karel Martens: Re-Printed Matter*, 94.

Martens heeft de overtuiging dat een ontwerp geen oneigenlijke aandacht moet vragen.¹⁰⁹ Dat betekent echter niet dat deze functionele benadering gelijk staat aan een saaie een-op-een vertaling van de opdracht. De abstractie en ogenschijnlijk simpele beeldtaal zijn de tot essentie teruggebrachte vorm van een gelaagde inhoud. Nog een voorbeeld hiervan is het werk *Colours on the beach* (2017) waarbij ongeveer honderd strandhuisjes werden geschilderd in een kleurcode gebaseerd op de tekst van de stichtingsakte van Franse koning Francis I uit 1517 (zie afbeelding 32 en 33).¹¹⁰ Daarnaast is ‘printing on the past’ ook een karaktereigenschap van het werk van Martens te noemen.¹¹¹ Door zijn druksels op dragers te maken die al een geschiedenis hebben gehad in bijvoorbeeld een archief, wordt het werk onderdeel van reeds bestaande verhalen (zie afbeelding 34).



Afbeelding 32. Karel Martens, *Colours on the Beach*, 2017.

Afbeelding 33. Karel Martens, *Colours on the Beach*, 2017.



Afbeelding 34. Karel Martens, *Untitled*, 2016.

¹⁰⁹ Koenen, “Ik ben waarschijnlijk trizofreen ofzo.”

¹¹⁰ Élodie Boyer, e.a. *Couleurs Sur La Plage / Colours on the Beach* (Parijs: Éditions Non Standard, 2017), 116.

¹¹¹ Boyer, *Couleurs Sur La Plage*, 116.

Martens is minstens even sterk gefascineerd door letters als door cijfers. Als typograaf neemt Martens eveneens een dienstbare houding aan.¹¹² In Zwitserland wilden ze een *tabula rasa* en dit betekende dat ze compleet wilden breken met de kunstenaar in de ontwerper. Grafisch ontwerp was volgens hun een kwestie van rationaliteit en orde waarbij systemen en het grid van groot belang waren. Een eigen signatuur mocht niet terug te vinden zijn in het ontwerp, een idee dat Crouwel zich toe-eigende maar bij veel collega ontwerpers weerstand opriep. Het ontbrak aan leven en plezier. Bij Martens hebben deze toch vrij dichtgetimmerde opvattingen van de Zwitserse objectiviteit ertoe geleid dat hij een overgang maakte van de droge geometrie naar een rijkere, flexibelere, maar nog steeds duidelijk modernistische benadering. Martens zijn eerste opdracht van de SUN was het vormgeven van hun nieuwe tijdschrift *Recht en Kritiek*, waarbij hij werd uitgedaagd om een socialistische vormgeving te bewerkstelligen zonder nog te weten wat dat precies inhield. Hij koos voor een kartonkleurig, ruw papier dat Kraftliner wordt genoemd waarop heldergekleurde inkt werd gedrukt in alle kleuren van de regenboog (zie afbeelding 35).



Afbeelding 35. Karel Martens, *SUN Recht en kritiek*, 1975-1979.

Het voorstel van Martens om vervolgens alle publicaties op hetzelfde materiaal te drukken, zodat alle SUN covers uniform in textuur waren, werd niet omarmd omdat het te ‘rechts’ zou zijn.¹¹³ Ontwerpen en sociale positionering worden op deze manier onderdeel van dezelfde

¹¹² Een typograaf houdt zich bezig met het kiezen, organiseren en vormgeven van tekst, lijnen en vlakken, nog zonder gebruik te maken van afbeeldingen en illustraties. Typograaf wordt ook gebruikt als synoniem voor graficus, grafisch ontwerper en/of letterzetter.

¹¹³ Decroos, “A Conversation with Karel Martens,” 64.

discussie. Naast *Recht en Kritiek* zijn ook de reeks *SUN-schriften* een bekend ontwerp van Martens. De SUN hanteerde een standaardformaat voor boeken van 22 x 15 cm en dit was volgens Martens te breed en lomp voor een boek. Hij besloot om zowel horizontale als verticale balken toe te voegen aan zijn ontwerp om het formaat smaller te doen ogen (zie afbeelding 36 en 37).



Afbeelding 36. Jaap van Triest en Karel Martens, *Karel Martens: Re-Printed Matter* (pagina 69).

Afbeelding 37. Jaap van Triest en Karel Martens, *Karel Martens: Re-Printed Matter* (pagina 80).

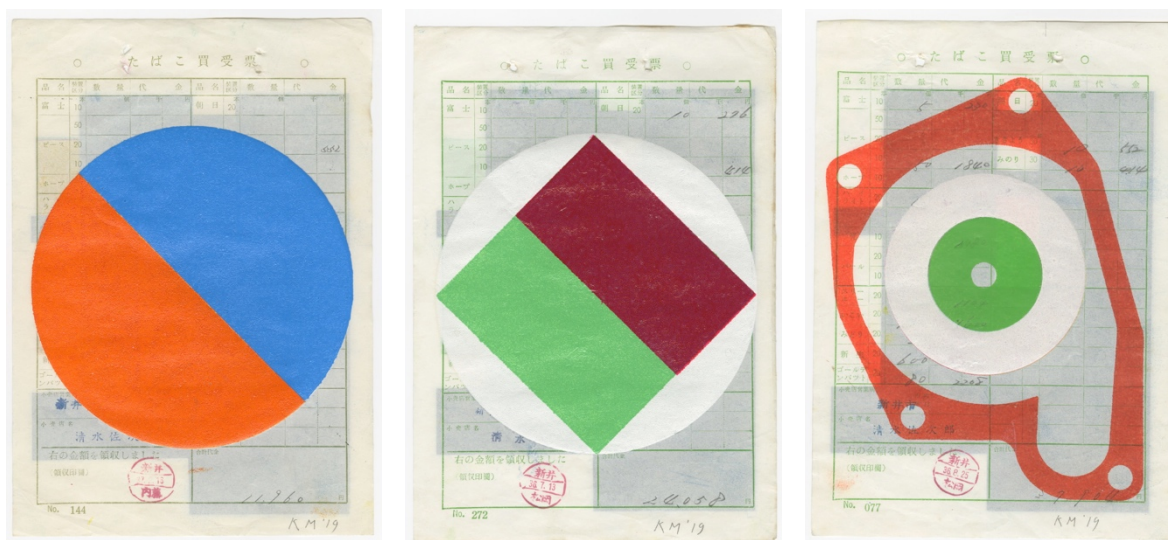
Daarmee laat Martens zien dat grafisch ontwerp voortkomt uit beperkingen en dat technische en economische factoren het ontwerp beïnvloeden. Het is eveneens een ontwerpkeuze die onbewust in lijn van het constructivisme past en het modernisme van voor de oorlog. Tijdens zijn tijd bij de SUN valt op dat Martens afbeeldingen zo veel mogelijk heeft gemedan. Hij gebruikt onderdelen die eigen zijn aan het boek: typografie en grafische accenten.¹¹⁴ Kinross beaamt dit fundamentele uitgangspunt in het artikel “Let the object speak”: ‘The work of Dutch designer Karel Martens is rooted in materials rather than the ravishing image’.¹¹⁵

¹¹⁴ Max Bruinsma, “Ik begin steeds meer de kwaliteit van de imperfectie te onderkennen,” *Items* 6(1996)15, <https://maxbruinsma.nl/items/index.html?mart.htm> (geraadpleegd 15 april 2022).

¹¹⁵ Kinross, “Let the object speak.”

3.2 Papier, drukken en kleur

In 1990 verhuisde Martens naar een woning in Hoog-Keppel bij Arnhem waar hij een grotere atelierruimte had voor zijn vrije werk met papier.¹¹⁶ Tot die tijd bestond zijn vrije werk voornamelijk uit de reliëfs van papier. Deze nieuwe ruimte is echter het startschot voor zijn grote verzameling aan monoprints, eveneens vrij werk dat inmiddels in tal van internationaal vermaarde musea en galerieën tentoongesteld wordt. In 2019 en 2020 experimenteerde Martens met een nieuw materiaal als drager voor de monoprints. Op een markt gevonden Japanse formulieren met handgeschreven notities en rode stempels vormden de basis voor zijn kleurrijke vormen. In het najaar van 2020 werd *Tokyo Papers* gepubliceerd met 41 van deze monoprints op origineel formaat (zie afbeelding 38, 39, 40 en 41).¹¹⁷



Afbeelding 38. Karel Martens, *Tokyo Papers*, 2019.

Afbeelding 39. Karel Martens, *Tokyo Papers*, 2019.

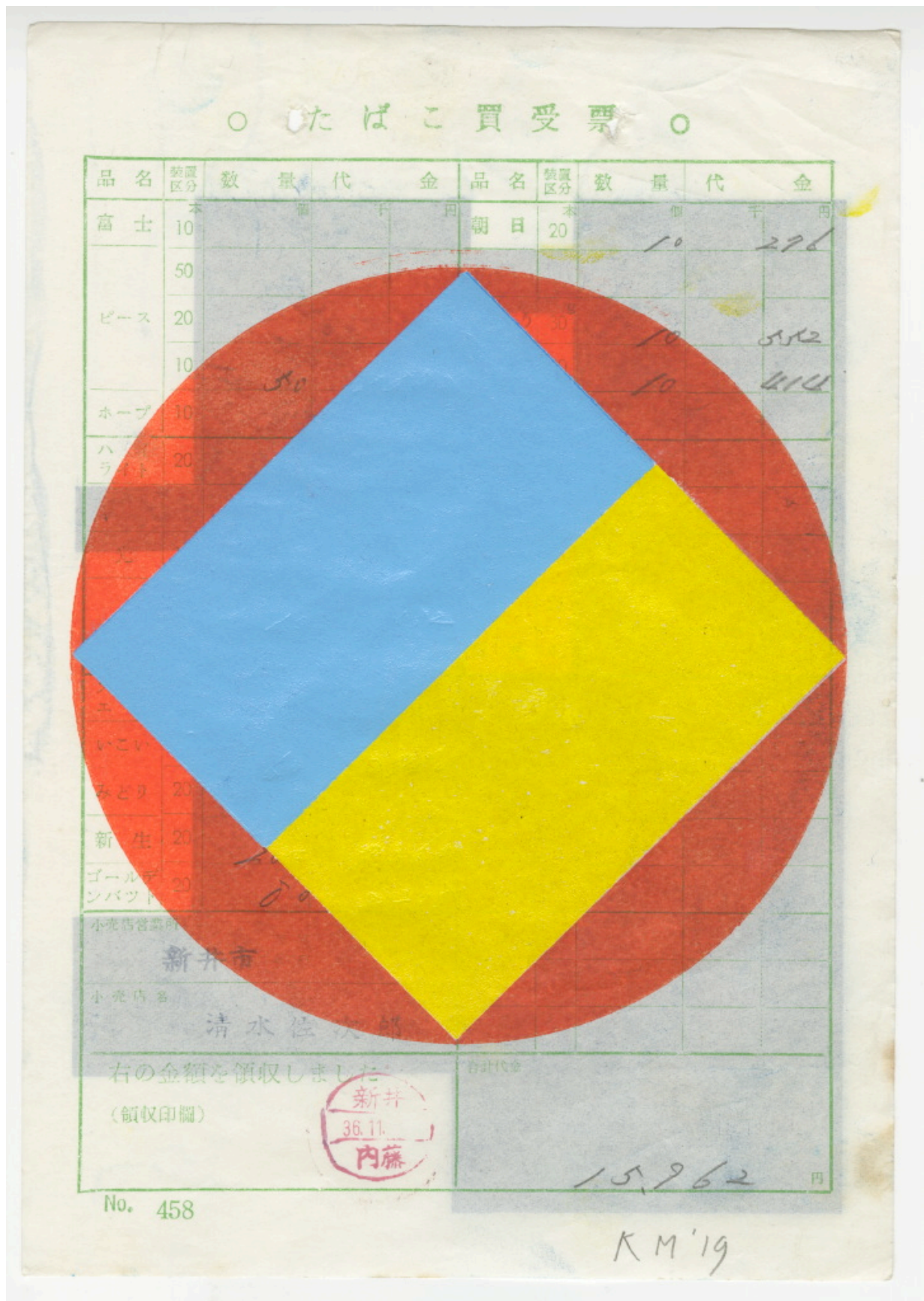
Afbeelding 40. Karel Martens, *Tokyo Papers*, 2019.

De eigenschappen van de aangebrachte inkt (kleur, dikte, transparantie, glans) en de vorm van de metalen objecten gaan in dialoog met het onderliggende materiaal en vormen samen een intrigerende palimpsest.¹¹⁸ Zijn zogenoemde druksels stralen maakplezier uit en zijn in plaats van het resultaat van een ontwerp vraag, onderdeel van een eigen experiment.

¹¹⁶ Robin Kinross, "His prints," In *Reprint: Karel Martens* (Den Haag: Type & Media, KABK, Amsterdam: Roma Publications, 2015), 13.

¹¹⁷ 'Tokyo Papers', Roma Publications, geraadpleegd 2 augustus 2021, <https://www.romapublications.org/Roma251-500.html>.

¹¹⁸ 'Karel Martens Work: *Untitled (monoprints), 1990-2019*', Wilfried Lentz, geraadpleegd 3 augustus 2021, <https://wilfriedlantz.com/work/untitled-monoprints-1990-2019/>.



Afbeelding 41. Karel Martens, *Tokyo Papers*, 2019.

Elliman concludeert dat bij Martens de verzameling van metalen vormen (zie afbeelding 42) in direct verband staat met de verschillende aspecten van het ontwerp- en productieproces.¹¹⁹ ‘Het drukken, de dynamiek van de kleuren, hun helderheid en dekkingsgraad en hun onderlinge reacties op verschillende oppervlakken (van papier tot glas en beton).’¹²⁰ Martens ziet de wereld als een te bedrukken oppervlak waarbij hij graag werkt met dingen die hij om zich heen vindt. ‘Ik wil in dezelfde taal werken als waarin ik spreek en in dezelfde taal denken als waarin ik zie.’¹²¹



Afbeelding 42. Metalen vormen op een tafel in de studio van Karel Martens, 2014.

Kinross noemt kunstschilder en drukker Hendrik Nicolaas Werkman (1882-1945) als een voorganger in de lijn van dergelijke printers.¹²² Werkman werd gezien als een individueel werkende ambachtsman en is daardoor niet altijd tot het modernisme gerekend maar ‘door de intrinsieke eigenschappen van de drukelementen te respecteren benaderde Werkman de constructivistische visie dat kunst een afspiegeling dient te zijn van de aard van het materiaal’.¹²³ Daarnaast zijn er overeenkomsten met de Duitse kunstenaar en typograaf Kurt

¹¹⁹ Elliman, “De wereld bedrukken”.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid.

¹²² Kinross, “His prints,” 13.

¹²³ Purvis en De Jong, *Nederlands Grafisch Ontwerp*, 215.

Schwitters (1887-1948) die ook met *objet trouvés* werkt die uiteindelijk hun weg vinden naar de prints. Het proces dat tot de druksels leidt is analoog van aard, de gevonden voorwerpen bepalen het formaat van de afdruk en overlappingsen, kleuren en composities komen intuïtief tot stand. Het kleurenspeel komt voort uit een kinderlijk enthousiasme en nieuwsgierigheid voor de mengmogelijkheden van de inkt.¹²⁴ Deze open houding doet denken aan de kleur- en vormoefeningen in de verplichte *Vorkurs* (introductie cursus) van de Bauhaus-opleiding. Studenten krijgen tijdens deze *Vorkurs* theoretische en praktische oefeningen om een beter begrip te krijgen van de vormleer en ontwerpmethodiek door aan de slag te gaan met de basiswerking van kleur, vorm, geluid, licht en dergelijke.¹²⁵ De monoprints van Martens vormen een aanzienlijk onderdeel van zijn oeuvre en hoewel ze in verschillende musea en galerieën tentoongesteld worden, functioneren ze volgens Kinross meer als een uitwisseling in sociale context dan visueel onderzoek voor een grote opdracht.¹²⁶ De experimenten hebben niet als doel hun weg te vinden naar een van tevoren vastgesteld publiek zoals dat wel geldt voor de boeken of architectonische opdrachten van Martens. ‘They come as gifts in envelopes as a token of thanks, or as a greeting, with his personal message written at one edge’.¹²⁷



Afbeelding 43. Karel Martens, *Postzegel Verkiezing Europees Parlement, 1984.*

3.3 Van postzegel tot gebouw

Kinross stelt dat Martens een beschouwer bewust kan maken van de structuur van het ontworpen medium, bijvoorbeeld een boek, zonder dat het opzichtig of illustratief wordt.¹²⁸ ‘More than just “design” in a flat or surface sense, this is a thorough investigation and

¹²⁴ Elliman, “De wereld bedrukken”.

¹²⁵ Jeroen van den Eijnde, ‘Bauhaus: een conceptueel model voor kunstonderwijs’. Design Geschiedenis, geraadpleegd 2 mei 2022, <http://www.designhistory.nl/2010/bauhaus-een-conceptueel-model-voor-kunstonderwijs/>.

¹²⁶ Kinross, “His prints,” 15.

¹²⁷ Ibid, 15.

¹²⁸ Ibid, 16.

resolution of possibilities in all dimensions, including the third and even the fourth'.¹²⁹

Gedurende zijn carrière heeft Martens op zowel kleine als grote schaal gewerkt. In een postzegel ontwerp uit 1984 is zijn liefde voor het experimenteren met vorm, kleur en compositie al goed terug te zien. Martens gebruikte een raster die de kiezersstemmen voor het Europees Parlement representeren (zie afbeelding 43). Van dichtbij zie je alleen de gekleurde stippen maar van een afstand vormen de stippen het duidelijke beeld van de vergaderzaal van de Europese volksvertegenwoordigers. De dynamiek van het beeld wordt ook gevangen in de letterlijk bewegende uurwerken die Martens maakt (zie afbeelding 44).



Afbeelding 44. Karel Martens: Clocks.

Gefascineerd door optische illusies en uitwerkingen in patronen bevat zijn werk verschillende betekenislagen.¹³⁰ Deze poëtische aanpak leidt tot een universum van herhalende vormen die in de onlangs uitgebrachte publicatie *Patterns* (2021) samengevoegd zijn (zie afbeelding 45). Hoewel Martens algemeen wordt erkend vanwege zijn specialisatie in typografie, vormen de tientallen kleurrijke paginagrote patronen die Martens de afgelopen zestig jaar heeft ontworpen een verzameling kennis en praktijk die in al zijn werk terugvloeit.¹³¹

¹²⁹ Kinross, "His prints," 16.

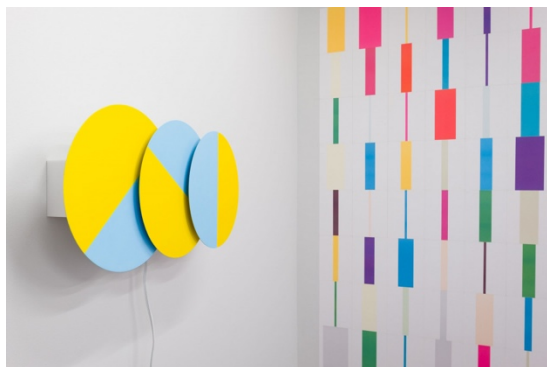
¹³⁰ Geert van de Wetering, *Dutch Profiles: Karel Martens* (Amsterdam: Submarine, 2012), YouTube video. min. 0:59-1:06.

¹³¹ Ben Ben Schwartz, 'Karel Martens, Joy, and Five Years of P!: An Interview with Prem Krishnamurthy'. Walker Art Center, geraadpleegd 29 april 2022, <https://walkerart.org/magazine/karel-martens-prem-krishnamurthy-project-projects-p>.



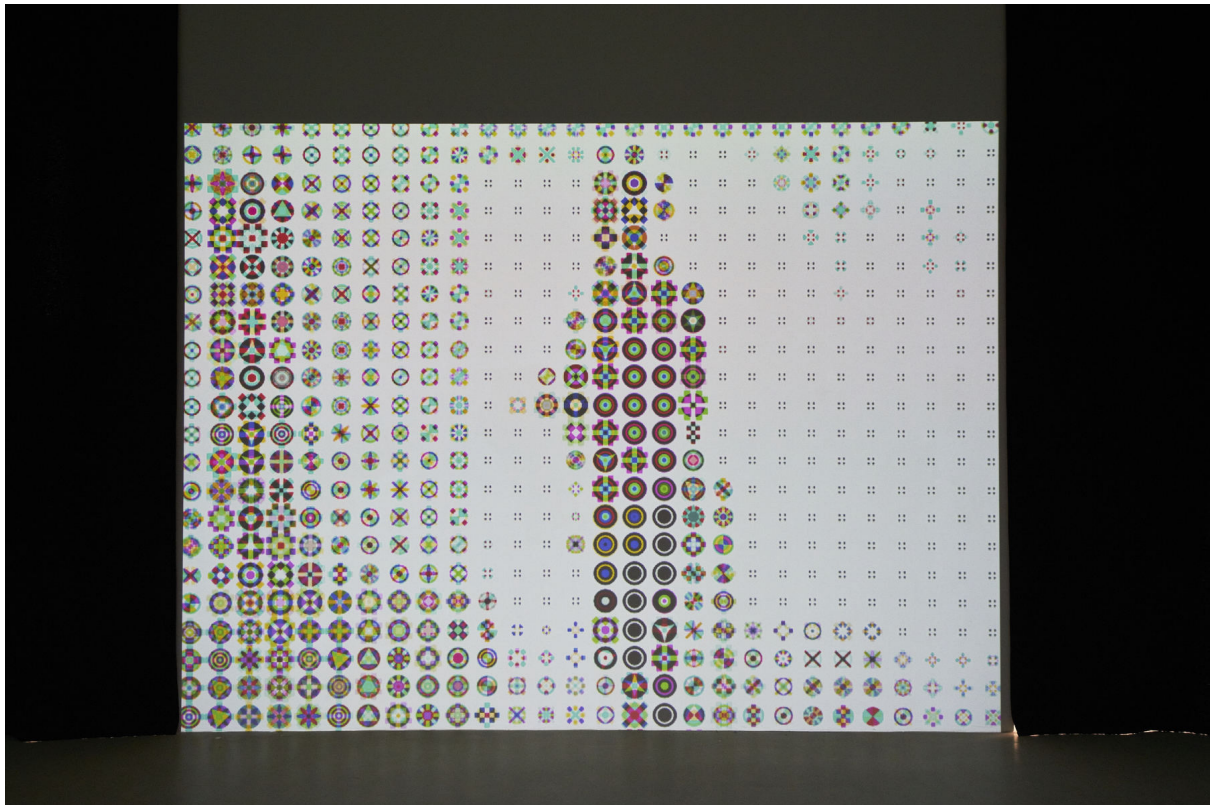
Afbeelding 45. Martens en Martens (Karel en Aagje Martens), *Patterns*, 2021.

Dit zorgt voor ongelooflijk veel continuïteit in het werk van Martens. Voorbeelden hiervan zijn het uurwerk *Three Times* (2016) (zie afbeelding 46) waarvan de oorsprong teruggaat tot Martens' vroege kinetische klokken uit de jaren zestig; en de interactieve installatie *Icon Viewer* (zie afbeelding 47 en 48), dat een uitbreiding is van de pictogram-pixeltaal die Martens bijna twintig jaar geleden ontwikkelde.¹³² De ontwerpen in opdracht zoals de glazen gevel van het Philharmonie in Haarlem waarvoor Martens een sonogram van een muzikale compositie ontwerpt (zie afbeelding 49) en de strandhuisjes in Le Havre van zijn capaciteit om ook op grote schaal trouw te blijven aan zijn ontwerpmethodiek.

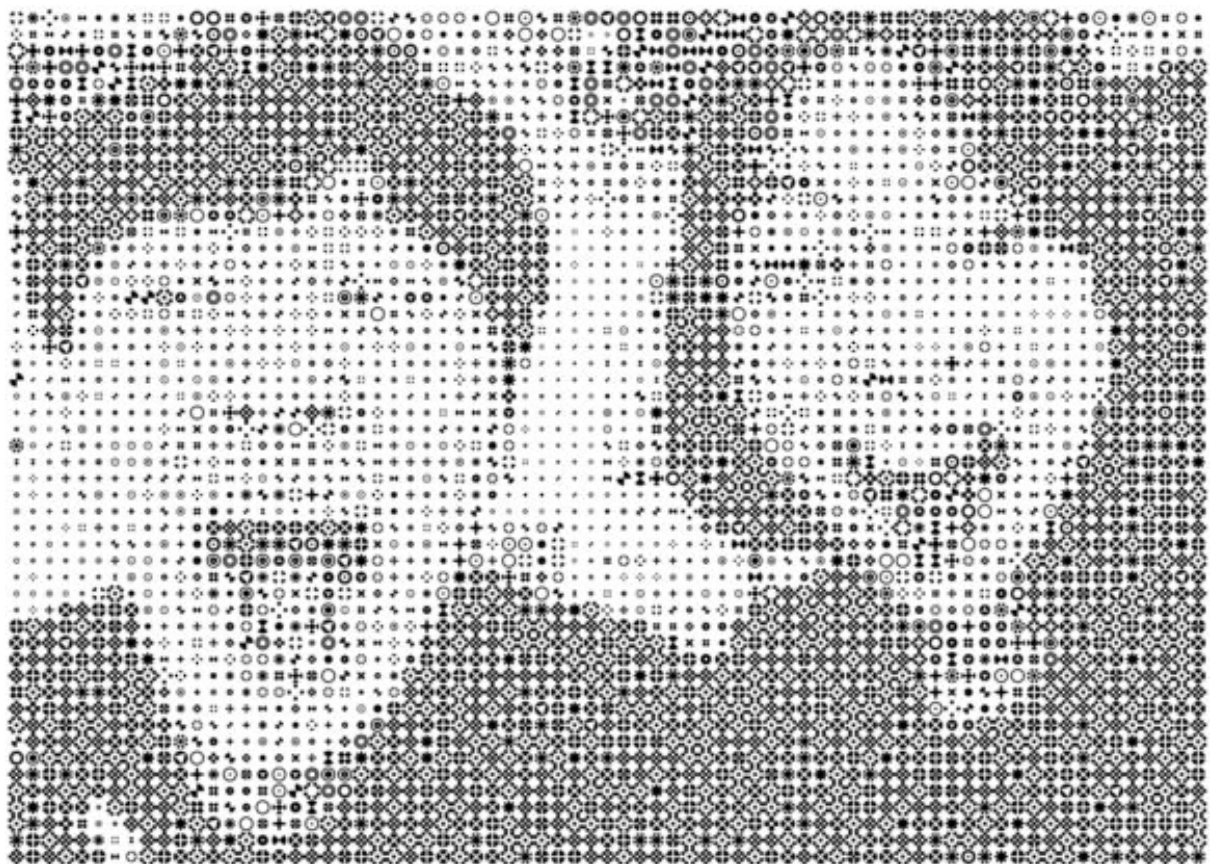


Afbeelding 46. Karel Martens, *Three Times (in Blauw en Geel)*, 2016.

¹³² Schwartz, 'Karel Martens, Joy, and Five Years of P!'. Website Walker Art Center.



Afbeelding 47. Karel Martens, *Icon Viewer*, 2015.



Afbeelding 48. Karel Martens, *Icon Viewer portret*, 2018-2019



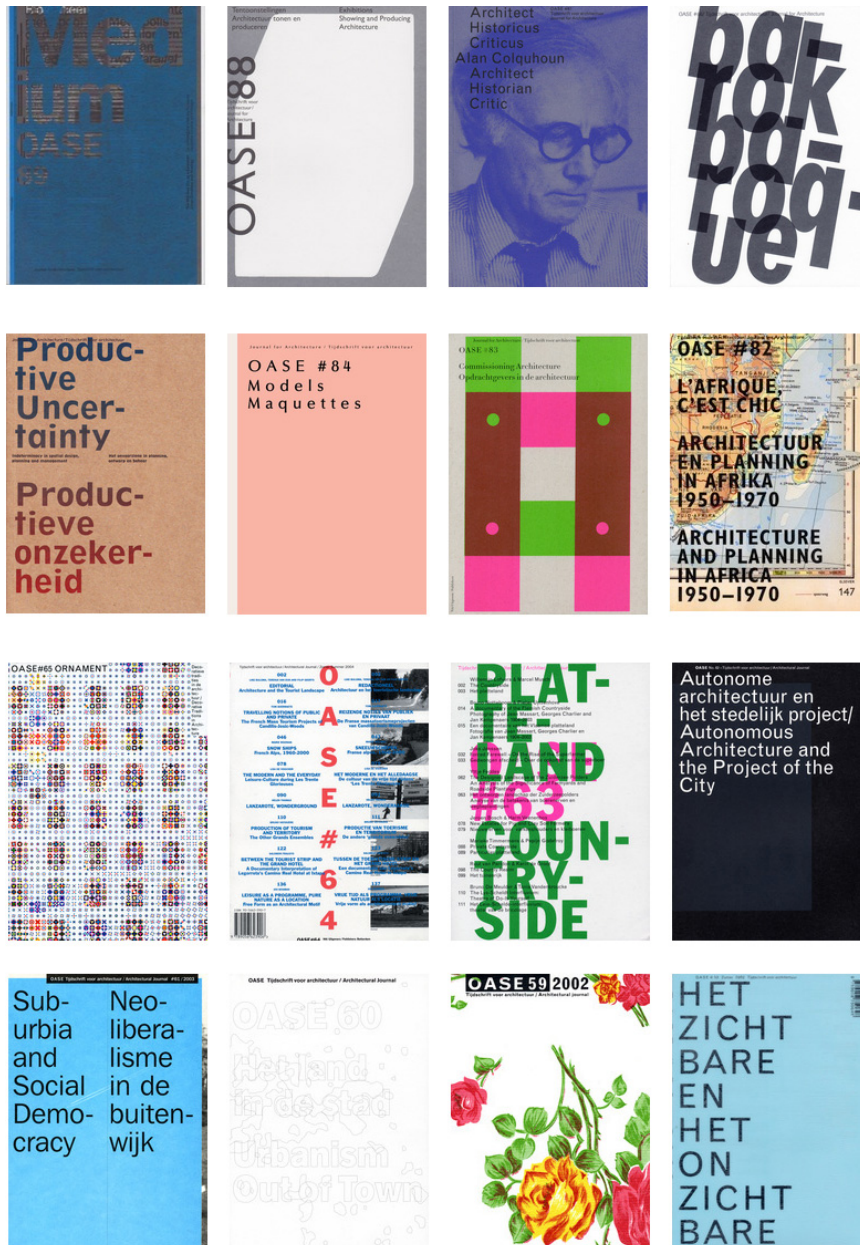
Afbeelding 49. Karel Martens, *Philharmonie Haarlem*, 2005.

Het modernistische doel om functioneel ondersteunend te werk te gaan en het ontwerp terug te brengen naar de essentie is het uitgangspunt, maar wanneer die logica niet opgaat geef hij ruimte aan wat eigen is. Dat wil niet zeggen dat hij versieringen aan het ontwerp toevoegt maar een eigen signatuur, de persoonlijke vormtaal waaraan we zijn ontwerpen kunnen herkennen. ‘Het werk wordt met de grootste zorgvuldigheid gedaan, maar het is niet in zichzelf gekeerd, als iets dat ingepakt en verzegeld is, integendeel, het is open, het heeft structuur die je met de hand kunt voelen, prachtige kleuren, het heeft betekenis en is vol leven’.¹³³ Deze eigenheid komt voort uit de talloze experimenten die zijn voortdurende visuele onderzoek rijk is. Traditie en basisregels zijn echter wel van belang volgens Martens. Dit blijkt uit de *Oase* uitgaven (zie afbeelding 50) die Martens al meer dan een kwart eeuw ontwerpt. De modernistische impuls om processen te standaardiseren zorgt voor een door Martens doorgevoerd kleiner formaat (170 x 240 mm) van het tijdschrift.¹³⁴ De typografische benadering die Martens daarnaast toepast werpt daarentegen wel de rationele, voorspelbare

¹³³ Kinross, *Karel Martens: Re-Printed Matter*, 29.

¹³⁴ Ayham Ghraoui, “‘O’ gevolgd door ‘A’, ‘S’ en ‘E’,” In *Oase 100*, red. Tom Avermaete e.a. (Rotterdam: nai010 uitgevers), 171.

vormen van het naoorlogse tijdperk in grafisch ontwerp omver.¹³⁵ Het geloof in het modernisme wordt dus weerspiegeld alsmede tegen geageerd door Martens want zodra iets een dictaat wordt stuit dat de speelse modernist tegen de borst. Bovendien wordt de typografie continu aangepast op de inhoud van het tijdschrift waarbij het eenvoudige grid, dat iets wegheeft van ruitjespapier in een schoolschrift, de pagina een speelveld maakt voor een grenzeloze reeks aan variaties.¹³⁶



Afbeelding 50. Karel Martens, *Oase*, vanaf 1990.

¹³⁵ Ghraawi, “O’ gevolgd door ‘A’, ‘S’ en ‘E,’” 172.

¹³⁶ Anton Stuckardt, “Architectuur zonder beeld. Constructiemetaforen voor een typografisch grid,” In *Oase 100*, red. Tom Avermaete e.a. (Rotterdam: nai010 uitgevers), 176.

Dit geldt ook voor het font, maar een schreefloze letter lijkt ook bij *Oase* de voorkeur te genieten. Martens verklaart zijn keuze als volgt: ‘Voor mij is het verhelderend om het gedrukte woord te zien als een representatie van het gesproken woord’.¹³⁷ Het gesproken woord is volgens Martens beheerst en eenvoudig van aard zodat je geloofwaardig overkomt en met name ook verstaanbaar bent.¹³⁸ Dit is hoe het voor Martens ook in drukwerk hoort te zijn. Hij laat zich niet van de wijs brengen door de hernieuwde interesse voor schreefletters in het postmodernisme en dit onderschrijft opnieuw zijn dienstbare rol jegens zijn publiek.

3.4 Invloed van technologische ontwikkelingen

Naast de diversiteit in schaal schuwt Martens ook de nieuwe media niet. In de jaren tachtig kreeg het vak een enorme impuls door de komst van de computer. Hoezeer Martens zich in het begin nog distantieerde van het apparaat, leerde hij met de hulp van studenten van de Jan van Eyck Academie in Maastricht hoe hij kan ontwerpen met de Macintosh.¹³⁹ Zijn nieuwsgierigheid wint het van de complexiteit die de computer met zich meebracht. Historisch gezien is de introductie van de computer nog niet zo lang geleden maar Martens is van een generatie die op latere leeftijd nog kennis hebben mogen maken met deze ontwikkeling. Het is een modernistische eigenschap om nieuwe technologieën te omarmen en op de hoogte te blijven van de hedendaagse methoden. Het heeft Martens in staat gesteld om zijn ideeën over kleur, patroon, reproductie en vorm verder te ontwikkelen en om te experimenteren in verschillende dimensies en media.¹⁴⁰ In 2000 maakte Martens foto’s van elke tien vierkante centimeter van zijn studiomuren die gevuld zijn met onderzoek, prints, knipsels en foto’s.¹⁴¹ De diavoorstelling gebruikte hij voor een lezing over zijn werk waarna hij gevraagd werd het materiaal te kopiëren. Het was voor Martens aanleiding om het materiaal te digitaliseren maar dit ging niet zonder slag of stoot. Hij realiseerde zich bij het organiseren van alle afbeeldingen in de computer dat hij veel fouten had gemaakt zoals het niet juist afsnijden van foto’s of een verkeerd ingestelde resolutie bij het scannen.¹⁴² ‘But when I saw all the repetition, suddenly it started moving as I scrolled through’.¹⁴³ Martens zag in deze vergissingen een kans om een film te maken: *Not for resale* (zie afbeelding 51).

¹³⁷ Decroos, “Een gesprek met Karel Martens,” 242.

¹³⁸ Ibid, 242.

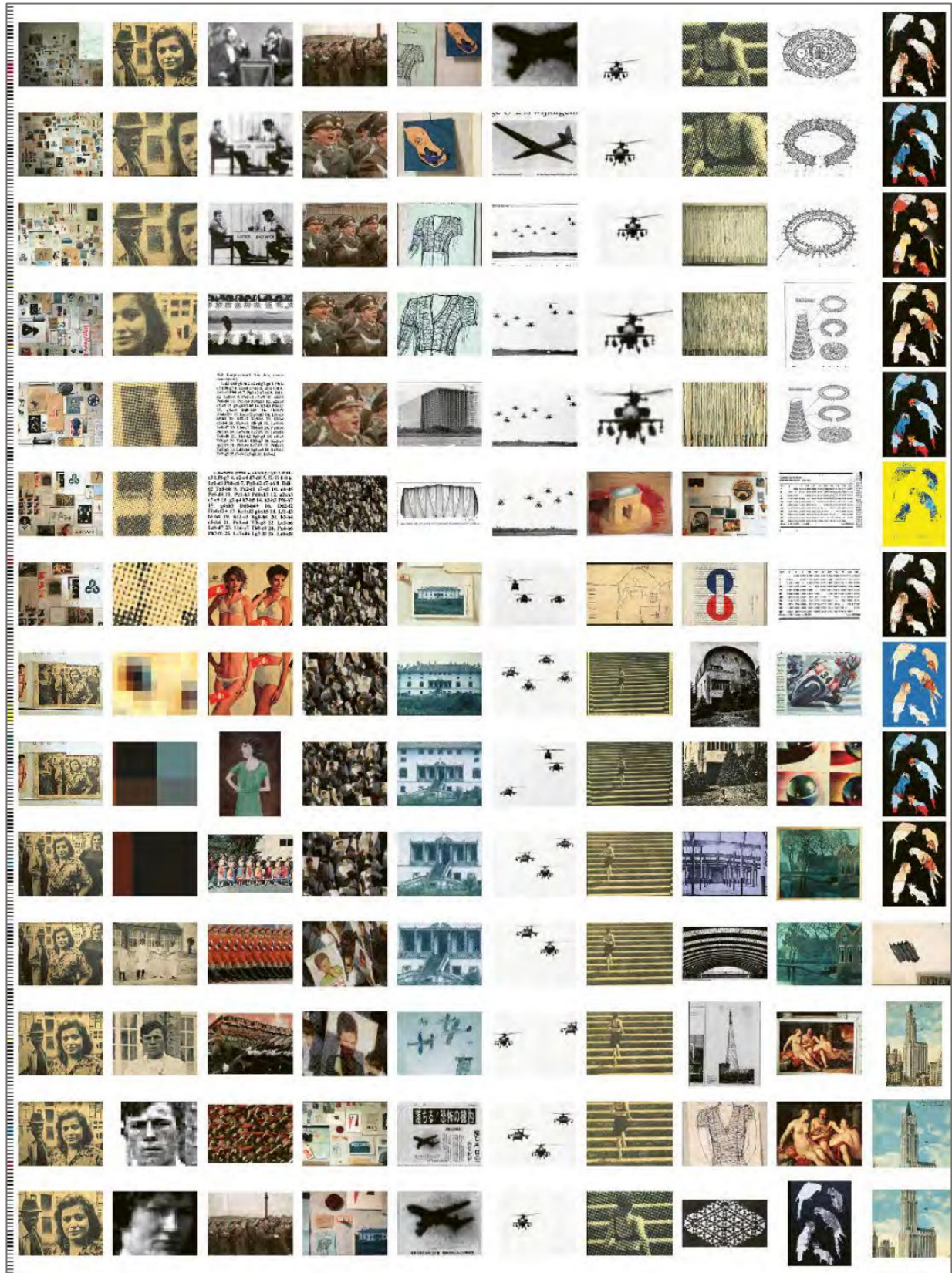
¹³⁹ Kinross, “Werk in uitvoering,” 29.

¹⁴⁰ Schwartz, ‘Karel Martens, Joy, and Five Years of P!’. Website Walker Art Center.

¹⁴¹ Chris Fitzpatrick en Karel Martens, red., *Karel Martens: Motion* (München: Kunstverein München, 2017), 293.

¹⁴² Fitzpatrick, *Karel Martens: Motion*, 293.

¹⁴³ Ibid, 293.



Afbeelding 51. Jaap van Triest en Karel Martens, *Karel Martens: Re-Printed Matter*, 2019.

Omdat Martens de computer in het begin nog niet meester was maakte hij fouten die verrassende resultaten opleverden. In de ogen van Martens is een fout niet gelijk aan falen. Denk bijvoorbeeld aan het afstellen van de interlinie in een tekst. Een ontwerpbeslissing die, wanneer handmatig uitgevoerd, zorgvuldig kan worden uitgemeten. Op een computer is het met een muisklik ingesteld en kan je dus eenvoudig de grenzen van de leesbaarheid opzoeken door andere afmetingen in te voeren. De computer werkt als een soort toverdoos voor Martens waarbij zijn aanvankelijk technische onbekwaamheid leidt tot welkome verrassingen in het ontwerp. Een voorbeeld hiervan is de cover van *Oase 43* (zie afbeelding 52).



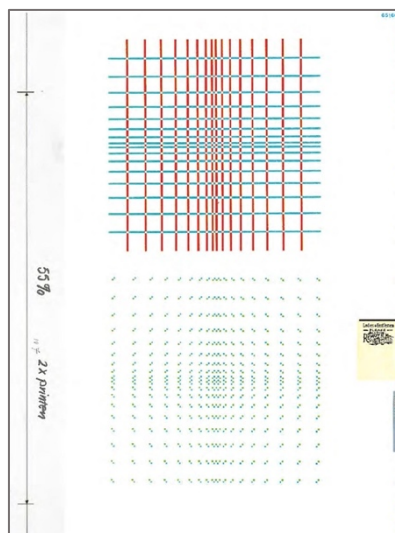
Afbeelding 52. Karel Martens, *Oase 43*, 1995.

Voor het maken van boeken heeft de computer grote gevolgen gehad. Voorheen was dit een uitermate tijdrovend proces onderverdeeld bij verschillende disciplines maar de hoeveelheid werk en verantwoordelijkheid verschuift naar de ontwerper.¹⁴⁴ Martens gaat altijd te werk met een grote aandacht voor het productieproces en de beïnvloeding van het ontwerp door technologie.¹⁴⁵ De oneindige mogelijkheden en standaardoplossingen die de computer geeft, zorgen volgens Martens echter niet altijd tot verbetering. De rationele ontwerpmethodologie krijgt

¹⁴⁴ Ellen Lupton, "The Designer as Producer," In *Graphic Design: Now in Production*, red. Blauvelt, Andrew en Ellen Lupton (Minneapolis: Walker Art Center, 2011), 13.

¹⁴⁵ Ojeda, "Karel Martens: Printing Wor(l)ds".

weer een boost met programma's en parameters maar Martens blijft trouw aan onafhankelijk denken en geeft ruimte aan twijfel om nivellering te voorkomen. Hoewel hij de nieuwe technieken welwillend omarmt, verzet hij zich tegen de uniformiteit van het door de machine gemaakte domein.¹⁴⁶ De grafisch ontwerper als kunstenaar zoals beschreven door Michael Rock: opererend op basis van autonomie, is het modernistische model dat beklijft. Deze onafhankelijkheid uit zich bij Martens in persoonlijke intentie en betrokkenheid, in tegenstelling tot het uitsluitend op commerciële productie gerichte ontwerp. Later opteert grafisch ontwerper en auteur Ellen Lupton (1963) voor 'The designer as producer' dat evenzeer is geworteld in de geschiedenis van het modernisme.¹⁴⁷ De verantwoordelijkheid en uitdaging van de ontwerper ligt in het intellectueel en economisch controle krijgen over de productie en technologie.¹⁴⁸ Door deze controle te delen met het publiek worden zij eveneens producenten alsook consumenten van betekenis.¹⁴⁹ Martens is in letterlijke zin een 'producer' doordat hij veel aandacht besteedt aan de materiële kwaliteiten van zijn werk en zijn ontwerpen doorgaans een open karakter hebben voor de interpretatie van het publiek. De rol van producent past hem echter niet op de manier zoals Lupton deze bedoelt want een 'master of technology' is niet het doel dat Martens nastreeft. Martens wordt graag verrast in het ontwerpproces waarbij het hier en daar laten vieren van de teugels beter werkt dan krampachtig de middelen proberen onder controle te houden.



Afbeelding 53. Jaap van Triest en Karel Martens, *Karel Martens: Re-Printed Matter*, 2019.

Afbeelding 54. Jaap van Triest en Karel Martens, *Karel Martens: Re-Printed Matter*, 2019.

¹⁴⁶ Ojeda, "Karel Martens: Printing Wor(l)ds".

¹⁴⁷ Lupton, "The Designer as Producer," 13.

¹⁴⁸ Ibid, 13.

¹⁴⁹ Ibid, 13.

Daarnaast houdt Martens zich niet zo bezig met de uiteindelijke betekenis die zijn publiek geeft aan de ontwerpen die hij maakt. Martens geeft als voorbeeld zijn gebruik van abstracte visuele figuren (zie afbeelding 53 en 54), die voor een omslag van een boek gebruikt zouden kunnen worden, waarin het publiek dan plots betekenis gaat zoeken. ‘Je hoeft je niet ongerust te maken, als mensen welwillend zijn dan is er niets aan de hand’.¹⁵⁰

De digitalisering zorgde ook voor een herwaardering van het ambacht, dat tot uiting kwam in boekontwerp. Waar auteur Jeroen Brouwers (1940-2022) zich in 1985 nog afvroeg waarom de naam Martens ‘nog altijd niet vanzelfsprekend wordt genoemd samen met die van de belangrijkste na-oorlogse boekverzoekers in Nederland’ krijgt Martens in 1996 de Dr. A.H. Heinekenprijs voor de Kunst toegekend waarbij zijn verdiensten voor het Nederlandse grafisch ontwerp werden onderschreven.¹⁵¹ Als onderdeel van de toekenning van de prijs ontwierp Martens samen met oud student en ontwerper Jaap van Triest de publicatie *Karel Martens: Printed Matter* (zie afbeelding 55) die in de uitgebreide vierde editie (2019) een overzicht geeft van om en nabij zestig jaar werk van Martens.¹⁵²



Afbeelding 55. Jaap van Triest en Karel Martens, *Karel Martens: Re-Printed Matter*, 2019.

¹⁵⁰ Wetering, *Dutch Profiles: Karel Martens*, YouTube video, min. 0:46-0:58.

¹⁵¹ Grinten, *Karel Martens: Papier*, 13.

¹⁵² Kinross, *Karel Martens: Re-Printed Matter*, 97.

4. Overdracht van ideeën

Naast ontwerper en kunstenaar heeft Martens naam gemaakt als educator in het grafisch ontwerp landschap. In dit hoofdstuk wordt het sociale aspect van zijn praktijk onderzocht.

4.1 Ontwerpen en onderwijs

Zijn carrière in het onderwijs start wanneer Martens als jonge twintiger wordt opgeroepen voor de dienstplicht en de rol van een soort instructeur krijgt toebedeeld.¹⁵³ Ondanks dat deze functie Martens niet op het lijf geschreven stond, staat Martens zestig jaar later minstens zo bekend om zijn rol als educator als ontwerper. Na zestien jaar als freelancer te hebben gewerkt kreeg Martens in 1977 een part-time aanstelling als docent grafische vormgeving aan de kunstacademie in Arnhem. In 1994 verliet Martens Arnhem om les te geven binnen het ontwerp departement van de Jan Van Eyck Academie in Maastricht. Onder leiding van Jan van Toorn is hij hier drie jaar werkzaam waarna de onderwijs carrière van Martens, mede door de kruisbestuiving en ontmoetingen met veel (buitenlandse) studenten en docenten, een vlucht nam. Martens werd gastdocent aan Yale University School of Art in New Haven en dit droeg bij aan de verspreiding van zijn ontwerpmethodiek en -ethiek, een vorm van design diaspora die reikt van de Verenigde Staten tot Zuid-Korea. In 1997 richtte Martens samen met een van zijn voormalige studenten, Wigger Bierma (1958), Werkplaats Typografie (zie afbeelding 56) op in Arnhem. Dit is de meest besproken onderneming in zijn onderwijscarrière. De kunstacademie in Arnhem had een goede naam op het gebied van grafisch ontwerp maar zou zonder een tweede fase komen te zitten vanwege bezuinigingen.¹⁵⁴ Dit zorgwekkende vooruitzicht zorgde ervoor dat Martens met zijn ervaring bij de Van Eyck Academie werd gevraagd om deze opleiding op te zetten. Martens zag daarvoor al een verarming van het kunstonderwijs door het verkorten van de opleidingen, van vijf naar vier jaar. Dit had als gevolg dat bepaalde onderdelen verdwenen uit het curriculum en studenten geforceerd werden om niet hun tijd te verdoen aan twijfel en afdwalingen. Martens gelooft niet in dit model en hecht juist waarde aan een natuurlijke ontwikkeling

¹⁵³ David Bennewith, "Taught," In *Reprint: Karel Martens* (Den Haag: Type & Media, KABK, Amsterdam: Roma Publications, 2015), 7.

¹⁵⁴ Brouwers, 'Interview met Karel Martens'. Website Blogspot.

waarbij ruimte is voor het maken van fouten.¹⁵⁵ Daarnaast kwam hij eens in de zoveel tijd bijeen met een aantal ontwerpers om samen over het vak te praten en daar ontstond eveneens het idee om een eigen school op te richten. Droom werd daad en omdat continuïteit een belangrijke factor was volgens de oprichters verplaatsten ze hun eigen werkplek gedeeltelijk naar de Werkplaats en werd de beroepspraktijk toegankelijk gemaakt voor studenten. Martens deelde zijn gedachtegang en het proces van besluitvorming waarin hij zelf verwickeld was, wat zijn praktijk en docentschap transparant maakte.¹⁵⁶ De contrasterende aanpak van Bierma en Martens zorgde volgens grafisch ontwerper en alumnus van Werkplaats Typografie David Bennewith (1977) voor een stimulerende leeromgeving.¹⁵⁷ Bierma's stijl was gericht op klassiek typografisch ontwerp terwijl Martens een meer vrije modernistische benadering hanteerde.¹⁵⁸ Uiteindelijk leidde dit contrast tussen ook voor een reorganisatie van het masterprogramma in 2002 waarbij grafisch ontwerper Armand Mevis (1963) werd aangewezen als de nieuwe directeur van de school en Martens zijn taken als docent voortzette.¹⁵⁹



Afbeelding 56. *Werkplaats Typografie, Arnhem.*

¹⁵⁵ Brouwers, 'Interview met Karel Martens'. Website Blogspot.

¹⁵⁶ Bennewith, "Taught," 9.

¹⁵⁷ Ibid, 10.

¹⁵⁸ Ibid, 10.

¹⁵⁹ Ibid, 10.

Volgens Martens heeft een docent de rol van een stimulator en vormt hij een klankbord tijdens het proces waarin de student herhaaldelijk afwegingen moet maken.¹⁶⁰ In een interview over onderwijs stelt Martens zich niet zo bewust te zijn van een lesmethode: ‘Bovendien is een methode voorbestemd op iets dogmatisch uit te komen, en een dogma is niet erg vruchtbaar voor een oorspronkelijke ontwikkeling’.¹⁶¹ Hij pleit voor ontwerpopleidingen die het bewustzijn van de studenten trainen. Hiermee bedoelt Martens dat studenten op zoek moeten naar hun persoonlijke affiniteiten en dat ze tijdens hun opleiding tools, confrontaties en oefeningen krijgen om deze affiniteiten te verbreden en verdiepen om tot oorspronkelijke antwoorden te komen op ontwerp vragen.¹⁶² Per generatie zullen deze antwoorden verschillen want de studenten worden beïnvloed door de maatschappelijke en politieke situatie en context van dat moment. Werkplaats Typografie is tot op heden een tweejarige master gelieerd aan de kunstacademie in Arnhem. De studenten richten zich binnen de master op opdrachten en zelf geïnitieerde projecten met lezingen, seminars en bijeenkomsten die zelfverantwoordelijk en zelfstandig gemotiveerd werk en onderzoek stimuleren.¹⁶³ Martens is tot 2014 betrokken bij Werkplaats Typografie maar zijn contact en samenwerkingen met studenten klinken tot op heden door in publicaties en andere ontwerp uitingen.

4.2 Het Bauhaus

Tot de belangrijkste vooroorlogse modernistische bewegingen kan het Bauhaus gerekend worden. Huygen stelt dat de naam van de kunstopleiding maar hoeft te vallen en men denkt simultaan aan het modernisme.¹⁶⁴ Niet zelden is het Bauhaus onderzocht, getoond, beschreven en voor de kar van een ideologie gespannen; in 2019, toen het instituut honderd kaarsjes mocht uitblazen, werd door Museum Boijmans Van Beuningen nog een enorme tentoonstelling gewijd aan de revolutionaire kunst- en ontwerpschool. In het artikel “Bauhaus: een conceptueel model voor kunstonderwijs” wordt door designhistoricus Jeroen van den Eijnde het Bauhaus als volgt omschreven: ‘Het Bauhaus is de geschiedenis ingegaan, niet alleen als kunstschool maar ook als een politieke enclave, een utopische gemeenschap en

¹⁶⁰ Michael Cina en Karel Martens, “Karel Martens over onderwijs,” In *Karel Martens: Re-Printed Matter*, red. Robin Kinross, Jaap van Triest en Karel Martens (Amsterdam: Roma Publications, 2019), 256.

¹⁶¹ Cina, “Karel Martens over onderwijs,” 256.

¹⁶² Ibid, 256.

¹⁶³ ‘Information’, Werkplaats Typografie, geraadpleegd 20 juni 2021, <https://www.werkplaatstypografie.org/>.

¹⁶⁴ Huygen, *Modernism: In Print*, 157.

als een bewonderde en verguisde ontwerp- en architectuurstijl'.¹⁶⁵ Bepaalde kenmerkende aspecten van het Bauhaus zijn terug te herkennen in de manier waarop Martens zich verhoudt tot het onderwijs. Zo is *Oase* een opdracht die door Martens bij Werkplaats Typografie werd binnengehaald om studenten kennis te laten maken met de praktijk. De samenwerking met externe opdrachtgevers die *Oase* met zich meebracht – in plaats van fictieve opdrachten afkomstig van de docent – zijn in overeenstemming met de geest van het Bauhaus. Namelijk het streven naar synchroniciteit tussen onderwijs en het echte leven buiten de schoolmuren.¹⁶⁶ Een dergelijke maatschappelijke ontwerphouding kan volgens Van den Eijnde worden gezien als een aan het Bauhaus toe te schrijven correctie van het verstarde kunstonderwijs.¹⁶⁷ Martens' voorkeur om studenten te begeleiden in plaats van letterlijk dingen aan te leren sluit hierbij aan.¹⁶⁸ Daarnaast doet de naam Werkplaats Typografie vermoeden dat men zich daar alleen bezighoudt met het maken van boeken en drukwerk maar dat is niet het geval. Bierma en Martens zien typografie, het gedrukte woord, als de basis van communicatie maar de uitwerkingen die gemaakt worden tijdens de opleiding zijn niet uitsluitend in boekvorm.¹⁶⁹ Twee ruimtelijke voorbeelden van Martens' vrije modernistische benadering van typografie is de opdracht om de belettering voor het Nederlands Dans Theater in Den Haag (1987) te ontwerpen en de installatie *TOL* (2008) die hij maakte ter gelegenheid van de renovatie van het Prinses Margrietkanaal in Friesland. In Den Haag werden enorme rode en blauwe neonletters die de woorden 'DANS THEATER' zouden vormen, op en boven het zwarte gebouw geplaatst. Het idee van Martens was om letters te laten verschijnen en verdwijnen in een spel van dansende letters en woorden (zie afbeelding 57).¹⁷⁰ In plaats van het complete ontwerp met eindeloze woordvariaties werd besloten dat de belettering in het uitgevoerde ontwerp alleen bewoog tussen de volledige naam van het theater en die van sponsor AT&T.¹⁷¹ Het gebouw, ontworpen door Rem Koolhaas (1944), heeft in 2015 plaats moeten maken voor een nieuw cultureel centrum. Voor *TOL* zocht hij samen met schrijver Kees 't Hart (1944) naar een manier om de tekst voor de installatie zo abstract mogelijk te presenteren.¹⁷² Uiteindelijk raakte Martens geïnspireerd door windmolentjes in het landschap en de in de wind draaiende borden die tankstations en snackbars gebruiken om iets onder de

¹⁶⁵ Eijnde, 'Bauhaus: een conceptueel model voor kunstonderwijs'. Website Design Geschiedenis.

¹⁶⁶ Ojeda, "Karel Martens: Printing Wor(l)ds".

¹⁶⁷ Eijnde, 'Bauhaus: een conceptueel model voor kunstonderwijs'. Website Design Geschiedenis.

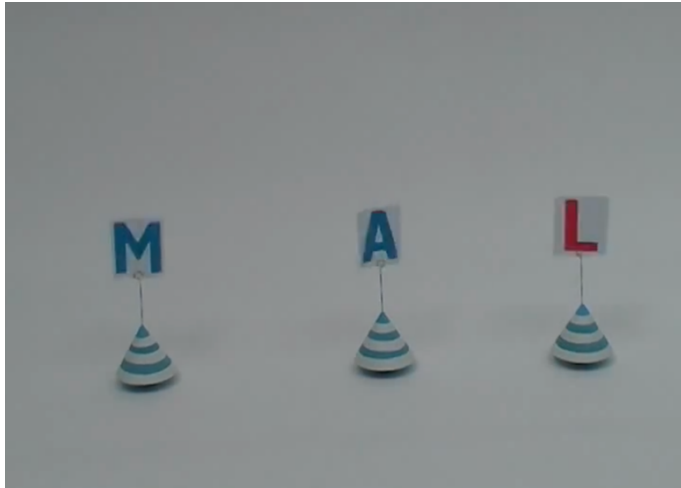
¹⁶⁸ Ong, 'Absence in design is very important'. Website It's Nice That.

¹⁶⁹ Ojeda, "Karel Martens: Printing Wor(l)ds".

¹⁷⁰ Kinross, *Karel Martens: Re-Printed Matter*, 87.

¹⁷¹ Ibid, 87.

¹⁷² Fitzpatrick, *Karel Martens: Motion*, 295-296.



Afbeelding 58. Karel Martens, *model voor TOL*, 2008.

Het idee van een werkplaats kent een duidelijke relatie met het Bauhaus. Gropius pleitte voor het onderwijzen van studenten in technieken van het ambacht omdat dit zou leiden tot artistieke resultaten net zoals Martens staat voor een ruimte voor het experiment om een persoonlijke taal te ontwikkelen. Martens is zelf ook op deze manier opgeleid en dat is met name te herleiden naar zijn docent Henk Peeters. Directeur Harry Verburg (1914-1986) probeerde de kunstacademie in Arnhem naar Bauhausmodel te hervormen en nam onder andere Peeters aan die was opgeleid aan de Haagse academie en kennis had genomen van de Bauhausideeën.¹⁷⁴ Een opleiding in de werkplaats, de *Vorkurs* en het onderwijzen van elementaire ontwerpprincipes zijn onderdelen van de Bauhauspedagogiek die zich verspreidde over heel Europa.¹⁷⁵ Hiertoe behoort ook het grid, dat door volgelingen van De Stijl werd gezien als de oorsprong van de kunst.¹⁷⁶ Het grid van De Stijl suggereert zowel de oneindige uitbreiding van een object buiten zijn grenzen, als het uitsnijden van dit enorme continuüm in duidelijk omliggende vlakken.¹⁷⁷ Ondanks dat Theo van Doesburg (1883-1931), oprichter van De Stijl, geen onderdeel werd van het docententeam van het Bauhaus komen de principes van De Stijl duidelijk naar voren in de typografie die in het Bauhaus is gemaakt door bijvoorbeeld László Moholy-Nagy.¹⁷⁸ Het grid wordt door Martens niet gebruikt als een dogmatisch instrument of opgenomen als een zichtbare expressie in het totaalbeeld van het ontwerp, hoewel het volgens hem wel essentieel is voor het vinden van de juiste

¹⁷⁴ Eijnde, 'Bauhaus: een conceptueel model voor kunstonderwijs'. Website Design Geschiedenis.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Ellen Lupton en J. Abbott Miller, red., *The ABCs of [triangle square circle]: the Bauhaus and design theory* (New York: Cooper Union for the Advancement of Science and Art, 1993), 28.

¹⁷⁷ Lupton, *The ABCs of [triangle square circle]: the Bauhaus and design theory*, 28.

¹⁷⁸ Alan Bartram, *Bauhaus, Modernism and the Illustrated Book* (Londen: British Library, 2004), 48.

verhoudingen en het leggen van compositorische verbanden.¹⁷⁹ Voor *Oase* baseerde hij het grid, vanaf het moment dat het tijdschrift tweetalig werd, op de kleinste eenheid van een pagina: het wit tussen de kolommen.¹⁸⁰ Deze ingeving kreeg hij na het zien van een documentaire over architect Dom Hans van der Laan (1904-1991) die het belang van onderlinge verhoudingen in architectuur aanstipt en uitlegt dat deze verhoudingen tot stand komen op basis van het kleinste element in de compositie.¹⁸¹

Anton Stuckardt (1989) tekent in zijn essay “Imageless Architecture, Building Metaphors for a Typographic Grid” het onderwijspotentieel van het grid op door in te gaan op de eigen invulling die gegeven kan worden aan de vragen die het grid opwerpt.¹⁸² Het grid ‘biedt een modulaire set van bouwstenen, een abstracte set regels, een open vraag om door de ontwerpers te worden geïnterpreteerd’ en de mogelijke antwoorden op het grid zijn eindeloos.¹⁸³ ‘Zoals je met een grid moet spelen, zo moet je ook met de werkelijkheid spelen’ besluit Martens de video *Dutch Profiles: Karel Martens* waarin een profiel van hem wordt geschetst.¹⁸⁴

4.3 Mentaliteit en engagement

De politiek geëngageerde studentenpopulatie komt omstreeks 1970 in opstand om te strijden voor hun socialistische idealen. Martens raakte ook betrokken bij de socialistische beweging, met name via de SUN. Deze linksgeoriënteerde uitgeverij begon met het uitgeven van marxistische pamfletten die werden gedrukt bij de Stichting Studentenpers Nijmegen.¹⁸⁵ De teksten van de Frankfurter Schule, een biografie van Karl Marx en teksten van andere Europese marxisten zorgen voor een grotere aandacht voor inhoudelijkheid in het werk van Martens.¹⁸⁶ Martens voegt betekenis toe door tekst en beeld op een bepaalde manier te rangschikken zoals bijvoorbeeld bij het omslag van *SUN-schrift 147 Marxisme en Literatuurkritiek* (zie afbeelding 59) van Terry Eagleton waarbij hij de aantekeningen van de Nederlandse redacteur toevoegt aan het ontwerp.¹⁸⁷ In *Eigenzinnige opvattingen van 5 grafisch ontwerpers* door Lotte Menkman wordt dit als volgt bekrachtigd: ‘In zijn boekomslagen zijn het materiaal, de plaatsing van de zakelijke blokken tekst, het subtiële

¹⁷⁹ Decroos, “Een gesprek met Karel Martens,” 235.

¹⁸⁰ Ibid, 241.

¹⁸¹ Ibid, 239-240.

¹⁸² Stuckardt, “Architectuur zonder beeld. Constructiemetaforen voor een typografisch grid,” 182.

¹⁸³ Ibid, 182-183.

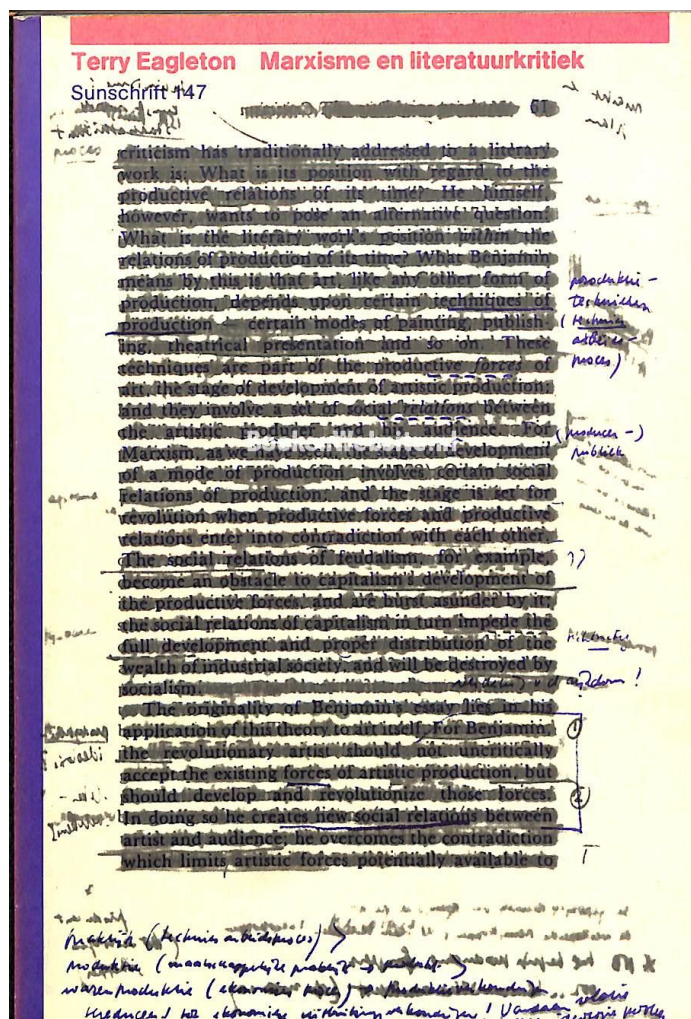
¹⁸⁴ Wetering, *Dutch Profiles: Karel Martens*, YouTube video, min. 7:56-8:03.

¹⁸⁵ Decroos, “Een gesprek met Karel Martens,” 223.

¹⁸⁶ Kinross, “Werk in uitvoering,” 19-21.

¹⁸⁷ Ibid, 21.

kleurgebruik en het beeldmateriaal zo gevoelig en intelligent op elkaar afgestemd dat deze de inhoud van het boek als het ware prijsgeven'.¹⁸⁸



Afbeelding 59. Karel Martens, SUN-schrift 147 Marxisme en Literatuurkritiek, 1980.

Hoewel deze aandacht er wellicht altijd al in heeft gezeten bij de ontwerper, heeft een gemotiveerde opdrachtgever zoals de SUN bijgedragen aan dit engagement. Het past daarnaast volledig in het modernistische gedachtegoed aangaande Utopia, het samen streven naar een betere wereld. In de studie van Leonie ten Duis en Annelies Haase, *De wereld moe(s)t anders. Grafisch ontwerpen en idealisme* (1999) wordt dit idealisme door verschillende geïnterviewde ontwerpers doodverklaard maar wordt daarnaast onderzocht of, en op welke manier deze notie voortleeft.¹⁸⁹ Autonomie en een eigen visie zijn voor Martens wezenlijke onderdelen van zijn praktijk en hij heeft de luxe gehad hierop zijn opdrachtgevers

¹⁸⁸ Menkman, *Eigenzinnige opvattingen*, 19.

¹⁸⁹ Huygen, *Modernism: In Print*, 171.

te selecteren en niet te hoeven inbinden aan ruimte om te experimenteren of zich te engageren. In het e-mail interview door Michael Cina wordt Martens gevraagd naar zijn visie ten opzichte van het werken voor grote bedrijven die gevormd zijn door het modernisme, het modernisme dat eigenlijk tot doel had het leven van de gewone burger te verbeteren. Martens heeft afgezien van een aantal opdrachten voor de PTT niet voor grote concerns gewerkt maar stelt dat de grootte van bedrijven ondergeschikt is aan de intenties van de opdrachtgever.¹⁹⁰ De neuzen zullen dezelfde kant op moeten staan om tot een goed ontwerp te komen. Daarnaast spreekt hij ook over een verschraling van ambitie bij de opdrachtgever door het slechts willen streven naar maximale materiële winst, het neoliberale gedachtegoed dat Martens liever mijdt.

Martens noemt zichzelf een modernist maar ziet het modernisme als iets dat samenhangt met het socialisme. Hetgeen Martens vooral aanspreekt in het socialisme is het optimisme over het idee van wereldverbetering en het ideaal dat alle mensen gelijk zijn. Martens lijkt zich evenzeer bewust van de afbraak van dergelijke modernistische noties die zich met het postmodernisme hebben ingezet. Desalniettemin blijft Martens bij zijn handelwijze. Een benadering die niet louter steunt op het overnemen van de modernistische uitgangspunten, maar deze worden vanuit een eigentijds perspectief beschouwd. Hierdoor heeft het oeuvre van Martens geen last van de tijd. Net zoals verschillende andere ontwerpers keert Martens zich af van trends en stijlen die komen en gaan. Stijl maakt plaats voor mentaliteit. Het idee is belangrijker dan de vorm, alhoewel de vorm idealiter voorkomt uit – en samenhangt met – het idee.¹⁹¹ Zoals Martens' werk geen last heeft van de tijd, zo vindt hij ook altijd een mogelijkheid tot aansluiting bij studenten. Hij doet dit laatste vooral door ze serieus te nemen, goed naar ze te luisteren en vertrouwen te geven.¹⁹²

4.4 (Inter)nationale navolging

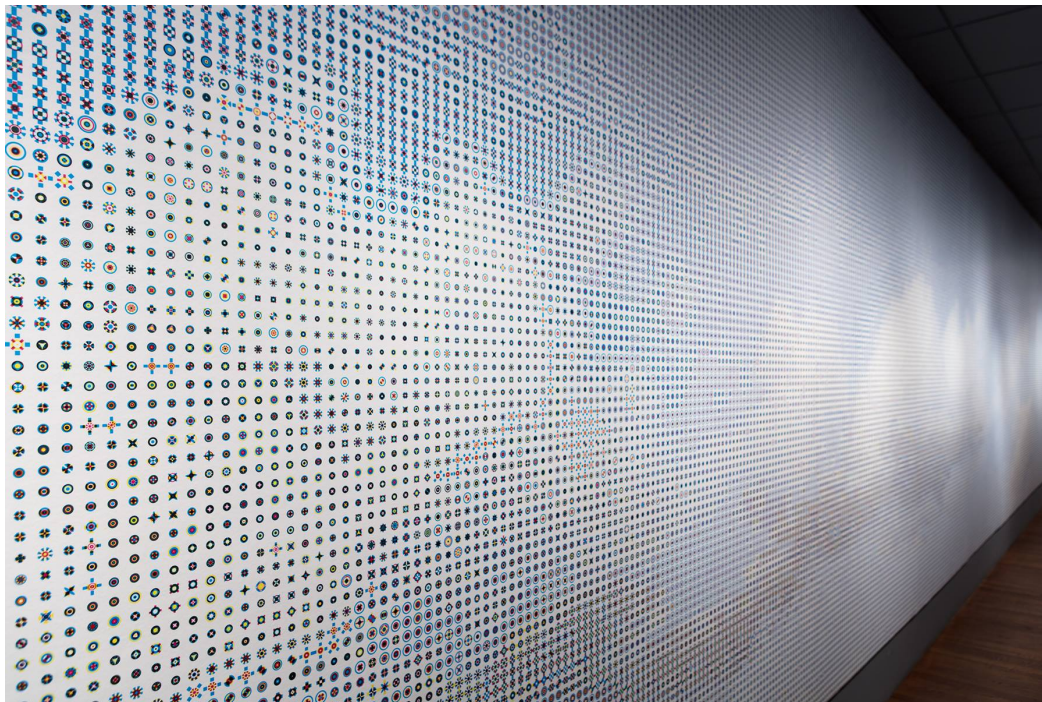
Martens staat niet graag in het middelpunt van de belangstelling en heeft een eigen (beeld)taal ontwikkeld welke niet tot kopiëren uitnodigt. De grote aantallen icoontjes die hij opbouwt uit verschillende vormen en kleurgangen vormen bijvoorbeeld een terugkerend en herkenbaar thema in zijn werk ([zie afbeelding 60 en 61](#)). De symbolen worden vertaald in

¹⁹⁰ Cina, "Karel Martens over onderwijs," 259.

¹⁹¹ Ibid, 258.

¹⁹² Wetering, *Dutch Profiles: Karel Martens*, YouTube video, min. 7:05-7:21.

rasterpunten van een foto of ander beeld waardoor op afstand een beeld ontstaat en van dichtbij: [...] een betoverende zee van typografie'.¹⁹³



Afbeelding 60. Karel Martens, *Dutch Clouds*, 2009.

Afbeelding 61. Karel Martens, *Dutch Clouds*, 2009.

¹⁹³ Bob Witman, "Martens maakt prints die zo helder zijn dat het ontroert," *De Volkskrant*, 17 maart 2015.

Ondanks dat sommigen zijn werk als braaf zullen bestempelen is het eigenzinnig en bewerkelijk. Het is dus ook niet zijn idioom waarmee Martens tracht een volgende generatie te beïnvloeden maar een serieuze vakethiek.¹⁹⁴ Martens ziet onderwijs als het samenwerken met de avant-garde, die je vooral niet moet dicteren wat ze moeten doen maar kunt begeleiden in hun persoonlijke ontwikkeling.¹⁹⁵ Martens reist gewoonlijk ieder jaar naar New York om daar een lezing en workshop te geven waarbij het hem opvalt dat de studenten van overal over de wereld vandaan komen. Dit vormt een rijke voedingsbodem waarbij mensen met verschillende culturen en achtergronden samenkomen en van elkaar kunnen leren. Dit geldt ook voor Martens, hij verwoordt dit als volgt: ‘Het dwingt me om me te verdiepen, mijn gedachten onder woorden te brengen, me van mijn overwegingen bewust te zijn’.¹⁹⁶

In 2012 kreeg Martens de Gerrit Noordzij-prijs toegekend, een prijs voor letterontwerpen die is vernoemd naar letterontwerper Gerrit Noordzij (1931-2022). Daarnaast was Noordzij van 1960 tot 1990 jaar onderwijzer van het vak letterontwerpen aan de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag.¹⁹⁷ Martens is daarentegen geen letterontwerper maar een lettergebruiker. Op het gebied van onderwijs heeft hij echter wel zijn sporen verdiend. Toenmalig jurylid, letterontwerper en hoogleraar typografie Gerard Unger (1942-2018) roemt Martens om zijn staat van dienst in het onderwijs maar merkt ook op dat er bijzonder weinig navolging is.¹⁹⁸ Vervolgens verklaart hij dit door in te gaan op de manier van lesgeven: ‘Hij heeft zijn studenten altijd vrijgelaten en die hebben zijn inspiratie op hun eigen wijze verwerkt’.¹⁹⁹ Ook uit het essay ‘Taught’ door Bennewith in de publicatie *Reprint* (2015) blijkt dat de invloed van Martens moeilijk onder woorden is te brengen maar dat zijn voormalig studenten over het algemeen vol lof zijn en ze hem ook als vormend hebben beschouwd in hun eigen ontwikkeling.²⁰⁰ Desondanks zijn invloeden van Martens op ontwerpers te herkennen in het gegeven dat ze een eigen ontwerpstudio beginnen of zelf

¹⁹⁴ Boekraad, “Karel Martens: zorgvuldig en persoonlijk,” 253.

¹⁹⁵ Decroos, “Een gesprek met Karel Martens,” 255.

¹⁹⁶ Cina, “Karel Martens over onderwijs,” 261.

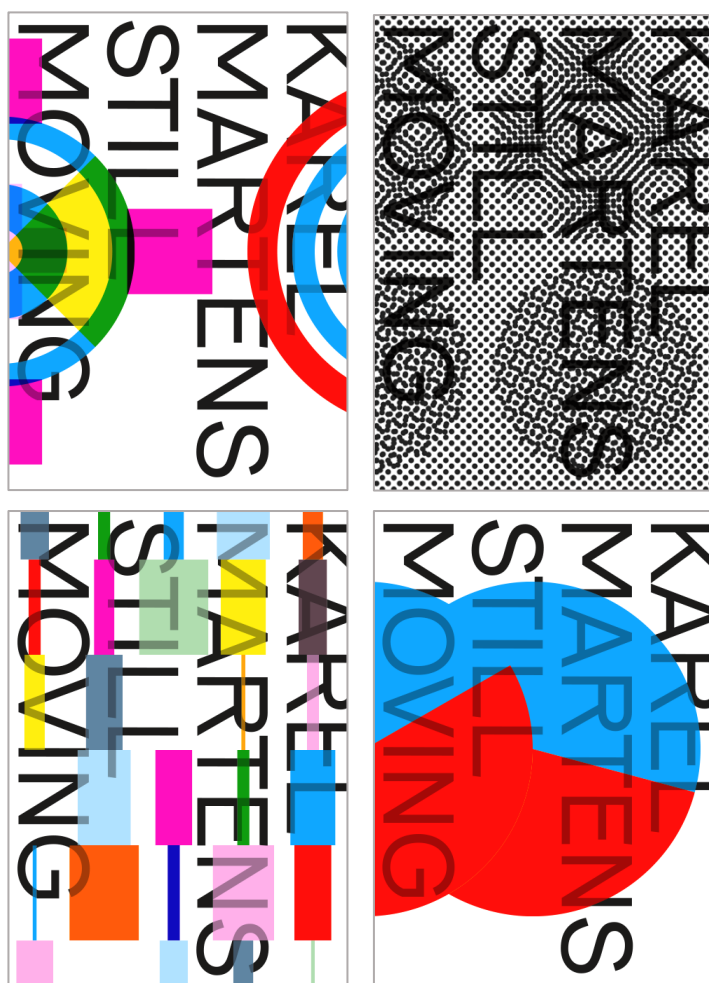
¹⁹⁷ In dit onderzoek wordt de volledige naam van Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (Den Haag) afgekort tot KABK.

¹⁹⁸ Max Bruinsma, “Probleemoplossende code,” *Items* 3(2010), <https://itemsmagazine.com/2010/6/23/redactioneel-no3-2010/> (geraadpleegd 29 april 2022).

¹⁹⁹ Max Bruinsma, “Eigenzinnige letterliefhebber bekroond,” *Items* (2012), <https://itemsmagazine.com/2012/1/6/karel-martens-krijgt-noordzij-prijs/> (geraadpleegd 15 april 2022).

²⁰⁰ Bennewith, “Taught,” 10.; Het boek *Reprint* is gepubliceerd ter gelegenheid van de tentoonstelling over het werk van Karel Martens die werd gehouden bij de KABK. De Gerrit Noordzij-prijs, die eens in de drie jaar wordt uitgereikt, is een initiatief van de masteropleiding Type and Media en wordt georganiseerd door de KABK en Museum Meermanno | Huis van het boek onder auspiciën van de Dr. P.A. Tiele-Stichting in Den Haag.

geïnitieerd en persoonlijk werk vervaardigen. Het komt neer op het formuleren van een persoonlijke oplossing en de manier van denken die hiertoe leidt.

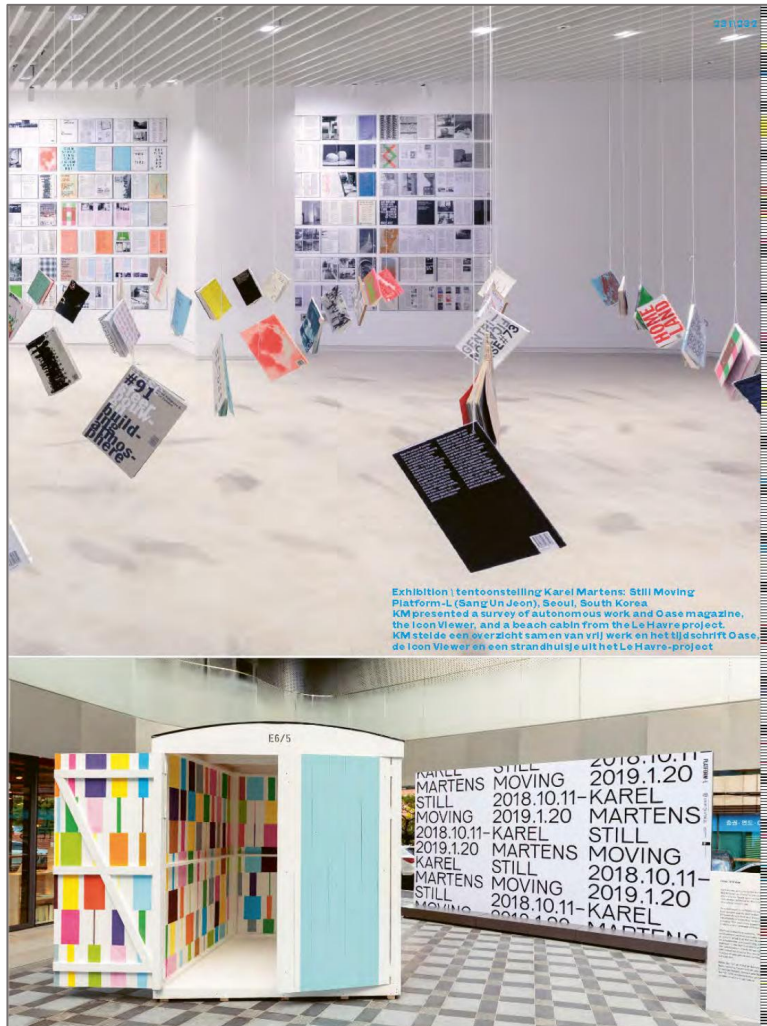


Afbeelding 62. Choi Sulki en Choi Sung Min, *Tentoonstellingscatalogus Karel Martens: Still Moving*, 2018.

Martens' werk is onlangs tentoongesteld in Shanghai, Tokyo en Seoul. Het is opmerkelijk om te zien dat de aantrekkingskracht van zijn werk tot in Azië uitstrekt maar dit is te grotendeels te danken aan zijn docentschap. Een voorbeeld hiervan zijn de ontwerpers Choi Sulki en Choi Sung Min die momenteel werkzaam zijn in Seoul (Zuid-Korea). Sulki en Min ontmoetten elkaar aan de Yale University, waar ze allebei hun MFA-diploma behaalden en na als onderzoekers aan de Jan van Eyck Academie in Maastricht te hebben gewerkt, keerden ze in 2005 terug naar Korea om hun eigen praktijk te starten.²⁰¹ Tot op heden wordt Martens genoemd als invloed op hun manier van denken: 'we were deeply affected by the seriousness

²⁰¹ 'Introduction', Sulki and Min, geraadpleegd 29 april 2022, <https://www.sulki-min.com/wp/sulki-and-min/>.

and informality of Martens's typography, along with his not-so-fussy attention to details and materials'.²⁰² Daarnaast hebben ze meegewerkt aan het productieproces van de tentoonstelling *Karel Martens: Still Moving* (2018) in Platform-L (zie afbeelding 63) in Seoul waar ook werk van een andere voormalig student van Martens werd getoond, Na Kim (1979).

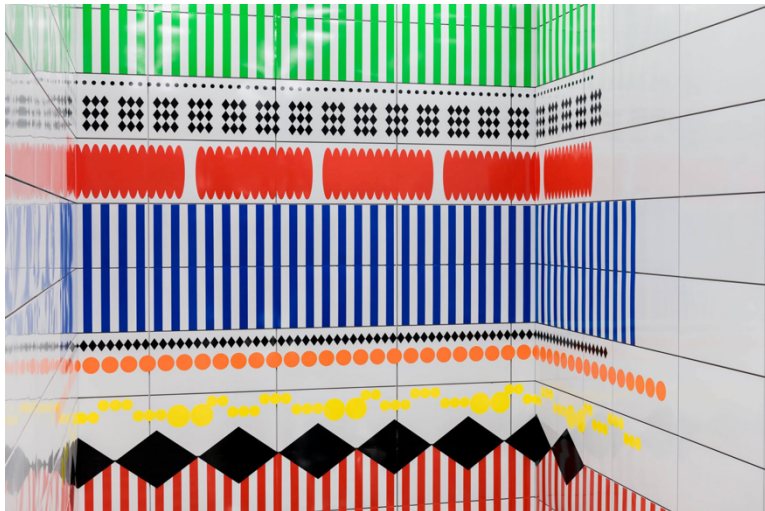


Afbeelding 63. Jaap van Triest en Karel Martens, *Karel Martens: Re-Printed Matter*, 2019.

Het onderscheidende werk van Kim combineert persoonlijke geschiedenis met een continu veranderende reeks regels (zie afbeelding 64).²⁰³ Een omschrijving die ook geldt voor het werk van Martens en afkomstig van een filosofie die Kim wellicht heeft opgepikt tijdens haar studie aan Werkplaats Typografie.

²⁰² Andy Butler, 'Interview with graphic designers Sulki and Min'. Designboom, geraadpleegd 30 april 2022, <https://www.designboom.com/design/interview-sulki-and-min-03-25-2015/>.

²⁰³ Madeleine Morley, "Na Kim on Design as "Found Fiction" Amidst Defined Systems," *Eye on Design* (2020), <https://eyeondesign.aiga.org/na-kim-on-design-as-a-found-fiction-amidst-defined-systems/> (geraadpleegd 30 april 2022).



Afbeelding 64. Na Kim, *Set v.9: patterns*, 2017.

Door de verspreiding van zijn invloed over de hele wereld ontstaan internationale netwerken tussen grafisch ontwerpers. Volgende generaties gaan op hun beurt ook weer lesgeven waardoor kernpunten van Martens' filosofie zoals nieuwsgierigheid, verbazing, een onderzoekende houding en durf worden overgedragen. Een voorbeeld hiervan is het ontwerpduo Team Thursday (Loes van Esch en Simone Trum), dat lesgeeft aan grafisch ontwerp studenten bij de kunstacademie ArtEZ te Arnhem, een zomerschool in Urbino (Italië) heeft gevolgd onder leiding van Martens en in 2019 nog een kleine tentoonstelling aan hun zelfbenoemde mentor wijdde (zie afbeelding 65).



Afbeelding 65. Zaalopname tentoonstelling Karel Martens, TTHQ Rotterdam, 2019.



Afbeelding 66. Zaalopname tentoonstelling Karel Martens, TTHQ Rotterdam, 2019.

Daarnaast is conservator grafisch ontwerp bij het Stedelijk Museum in Amsterdam, voormalig hoofd van de afdeling grafisch ontwerp aan de kunstacademie ArteZ in Arnhem en medeoprichter van het prijswinnende maar inmiddels opgeheven bureau LUST en LUSTLab Thomas Castro mede vanwege het speelse, uitdagende en autonome werk van Martens en diens generatiegenoten naar Nederland gekomen om grafisch ontwerp te studeren.²⁰⁴ Hieruit blijkt dat het werk en de praktijk van Martens ons inzichten en reflecties geven over thema's en kwesties zoals moderne publicatiecultuur, nieuwe media- en communicatiestudies, ontwerpen en onderwijs, experimenten en ontwerponderzoek, en de ontwerppraktijk van een volgende generatie, welke allemaal zeer relevant zijn voor de dag van vandaag.²⁰⁵ Daarnaast kennen deze onderwerpen eveneens hun inbedding in het modernisme waarbij het discours over autonomie, commercie en sociaal engagement de grenzen en identiteit van het vak en landschap bepalen.

²⁰⁴ 'Bekendmaking nieuwe conservator grafische vormgeving Thomas Castro', Stedelijk Museum, geraadpleegd 5 mei 2022, <https://www.stedelijk.nl/nl/nieuws/bekendmaking-nieuwe-conservator-grafische-vormgeving-thomas-castro>.

²⁰⁵ Sang Un Jeon e.a. red., *Karel Martens: Still Moving* (Seoul: Platform-L Contemporary Art Center, 2018), 14.

Conclusie

Dat Karel Martens een modernist is staat buiten kijf, hij noemt zichzelf immers modernist en wordt ook steevast door anderen zo genoemd. Hoe de verhouding van Martens ten opzichte van het modernisme precies gedefinieerd kan worden is tot op heden echter niet nader onderzocht. Het modernisme is een veelzijdig begrip dat bepalend is voor het grafisch ontwerp discours. In Nederland stond het modernisme aan de basis van het vakgebied. Het naoorlogse modernistische ontwerp, de internationale stijl, die oorspronkelijk uit Zwitserland kwam, werd volledig opgenomen in de Nederlandse visuele communicatie. Hierdoor werd het dikwijls als typisch Nederlands gezien. Daarnaast konden ook verbanden worden gelegd met de Nederlandse avant-garde bewegingen van voor de oorlog waaronder De Stijl en de Nieuwe Foto- en Typografie met als boegbeeld Piet Zwart. De ontwerper krijgt in het ontwerpveld waarvan de grenzen voortdurend wijzigen continu andere rollen toebedeeld; kunstenaar, communicatiespecialist, auteur, producer, demonstrant, ambachtsman, redacteur en smaakbewaker zijn hier enkele voorbeelden van. Dit individualisme verhindert het spreken over grafisch ontwerp als een veld waar duidelijk tegengestelde groepen en categorieën van ontwerpers vast zijn te stellen. Het versplinteren zorgt voor een landschap van individuele posities die elk verschillende aspecten van het beroep benadrukken. De vraag die centraal stond in dit onderzoek was: Welke modernistische positie heeft Karel Martens binnen het Nederlands grafisch ontwerp landschap?

Gedurende Martens' carrière heeft hij bijna alles wel ontworpen, van postzegels en munten tot films, boeken en huisstijlen. Daarin toont hij keer op keer zijn vermogen tot persoonlijke en zorgvuldige ontwerpen en laat hij zien dat de parameters van het modernisme het speelveld vormen waarin hij zich moeiteloos voortbeweegt. Zijn werk is experimenteel, levendig en ontwerpoplossingen worden door Martens structureel afgestemd op een gegeven inhoud. Onder andere het tijdschrift *Oase* waarbij Martens studenten betreft in de totstandkoming en het werk bij de SUN getuigen van een grote sociale bewogenheid in zijn praktijk. Voordat Martens in Amsterdam woonde was dit sociale aspect ook schatplichtig aan zijn geografische standplaats. De stad Nijmegen, die als sinds de jaren zestig bekendstaat om haar linksgeoriënteerde politieke voorkeur, vormde een rijke voedingsbodem van opdrachten waarbij Martens met gelijkgestemden kon werken. Het werken vanuit de inhoud zou

mogelijk gezien kunnen worden als een vorm van onderzoek. Hier lag echter geen systematische ontwerpmethodiek aan ten grondslag. Dit wordt bewezen door zijn vrije werk dat over dezelfde kwaliteiten beschikt als zijn werk in opdracht. In beide soort opdrachten worden vormen verwezenlijkt op basis van persoonlijke fascinaties zoals wiskunde, kleuren en gevonden of hergebruikte materialen. Dit laatste is waarschijnlijk ook te verklaren door zijn na-oorlogse opvoeding, waarin spaarzaamheid een belangrijke kwaliteit vertegenwoordigt. Door controle over materialen en gereedschap uit te oefenen kun je overschot en toevallige ingevingen minimaliseren of vermijden. Dit heeft voor Martens een aantrekkingskracht die terug te zien is in het werk dat hij maakt. Overdadigheid is een kenmerk dat niet toe te schrijven is aan het werk van Martens. Tekst wordt louter ingezet in de vorm van informatieoverdracht maar toch is het niet ongevoelig te noemen. Terwijl Martens met gemak een enorm ego had kunnen ontwikkelen of de inhoud van een ander had kunnen toe-eigenen, zit het niet in zijn aard om zichzelf op deze manier op de voorgrond te plaatsen. Zijn ontwerpen zijn geen saus waaronder alles bedolven wordt. Het zijn juist de houding en het vakmanschap van Martens die zijn ontwerpen onmiskenbaar maken. Deze houding weerspiegelt het belang van controle over de verschillende ingrediënten die tot zijn ontwerpopleiding leiden. Met ingrediënten worden de opdrachtgever, de inhoud, het publiek, de materialen en het gereedschap bedoeld. Hij heeft het grote gebaar niet nodig maar betoogt de rijkdom van een ingetogen visuele cultuur. Uit de erkenning van bovenstaande kwaliteiten blijkt dat Martens kan worden gezien als een individuele en creatieve ontwerper die het modernisme op een speelse manier benadert. Geenszins de vertegenwoordiger van het monolithische modernisme dat dichtgetimmerd is en waar krampachtig wordt vastgehouden aan een verouderde ideologie bestaande uit zogenaamde neutraliteit, *form follows function*, universaliteit en zakelijke dienstbaarheid.

Vanaf het moment dat Martens het modernisme oppikte tijdens zijn studie, lijkt hij zich te positioneren op een ventweg die parallel loopt aan de bekende namen en veranderingen die het modernisme en de reacties hierop teweegbrachten in het grafisch ontwerp landschap. Deze bewuste distantieering van de hoofdweg stelt hem in staat om een eigen betekenis te geven aan het modernistische idioom en niet te vervallen in stereotyperingen. Zijn positie is verbonden maar altijd op enige afstand van zowel de voorgaande, zijn eigen, als de toekomstige generatie grafisch ontwerpers. Hierdoor is zijn werk losgezongen van trends en stijlen die tijdelijk zijn gebleken. De komst van het postmodernisme heeft bij Martens geleid tot heroverwegingen van het modernisme. Hij reageerde op de zogenaamde objectiviteit en de eentonige stijl waartoe de moderne beweging

was gedegradeerd maar bleef aangetrokken tot het utopische karakter, het experiment en de sociale aspecten. Het optimisme om de wereld een betere plek te maken drijft de workaholic om zelfs op zijn tweeëntachtigste nog te doceren en produceren.

Het analyseren van enkele ontwerpen en kunstwerken evenals de rol die Martens aanneemt bij deze opdrachten bleek waardevol om Martens' modernistische positie te bepalen. De primaire en secundaire bronnen hebben de definiërende onderzoeksfunctie ondersteund. Vanwege de omvang van de scriptie was het niet mogelijk om werk van inspiratiebronnen en navolging van Martens uitgebreid te analyseren op overeenkomsten en verschillen. Met behulp van zulke vergelijkingen had ik graag nog beter het landschap in kaart gebracht en daarnaast eventuele posities/categorieën vast kunnen stellen. Omdat Martens in dit onderzoek als generatiegenoot wordt vergeleken met Wim Crouwel en Jan van Toorn, kan het interessant zijn om deze vergelijking zowel visueel als theoretisch uit te diepen in verder onderzoek. Tenslotte is het voor vervolgonderzoek ook interessant om te kijken naar de context van Martens' werk binnen tentoonstellingen. In dit onderzoek is ervoor gekozen om diverse tentoonstellingscatalogi te gebruiken om het werk van Martens te analyseren. Deze catalogi hebben verschillende invalshoeken en contexten waarin ze het werk van Martens laten zien zoals *Motion*, *Still Moving*, *Reprint* en *Full Color*. Naast een tentoonstelling over het werk van Martens met een modernistische invalshoek zou het interessant kunnen zijn om te kijken naar een samenstelling van zijn werk vanuit het actuele perspectief van design diaspora of generaties.

Bronnenlijst

Boeken en tijdschriften

Adamson, Walter L. *Embattled Avant-Gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*. Berkely: University of California Press, 2007.

Bartram, Alan. *Bauhaus, Modernism and the Illustrated Book*. Londen: British Library, 2004.

Bennewith, David. "Taught." In *Reprint: Karel Martens*, 7-11. Den Haag: Type & Media, KABK, Amsterdam: Roma Publications, 2015.

Boekraad, Hugues C. "Karel Martens: zorgvuldig en persoonlijk: Juryrapport H.N. Werkmanprijs 1993." In *Karel Martens: Re-Printed Matter*, Robin Kinross, Jaap van Triest en Karel Martens, red. 251-253. Amsterdam: Roma Publications, 2019.

Boyer, Élodie e.a. *Couleurs Sur La Plage / Colours on the Beach*. Parijs: Éditions Non Standard, 2017.

Bruinsma, Max. "Eigenzinnige letterliefhebber bekroond." *Items* (2012). Geraadpleegd 15 april 2022, <https://itemsmagazine.com/2012/1/6/karel-martens-krijgt-noordzij-prijs/>.

Bruinsma, Max. "Ik begin steeds meer de kwaliteit van de imperfectie te onderkennen." *Items* 6(1996)15. Geraadpleegd 15 april 2022, <https://maxbruinsma.nl/items/index.html?mart.htm>.

Bruinsma, Max. "Probleemoplossende code." *Items* 3(2010). Geraadpleegd 29 april 2022, <https://itemsmagazine.com/2010/6/23/redactioneel-no3-2010/>.

Cina, Michael en Karel Martens. "Karel Martens over onderwijs." In *Karel Martens: Re-Printed Matter*, Robin Kinross, Jaap van Triest en Karel Martens, red. 255-261. Amsterdam: Roma Publications, 2019.

Coles, Alex, red. *Design and Art: Documents of Contemporary Art*. Londen: Whitechapel, 2007.

Currie, Nick. "The office and the orgasm: The Monoprints of Karel Martens." *Mousse* 57(2017). Geraadpleegd 29 april 2022, https://wilfriedlentz.com/wp-content/uploads/2019/06/Mousse-Magazine-57_10.pdf.

Decroos, Bart, Véronique Patteeuw en Mariuss Schwarz. "A Conversation with Karel Martens." In *Karel Martens: Still Moving*, Sang Un Jeon e.a. red. 49-95. Seoul: Taejin Culture Foundation, 2018.

Decroos, Bart, Véronique Patteeuw en Mariuss Schwarz. "Een gesprek met Karel Martens." In *Oase 100*, Tom Avermaete e.a. red. 211-261. Rotterdam: nai010 uitgevers.

Elliman, Paul. "De wereld bedrukken." In *Karel Martens: Weerdruk*, Carel Kuitenbrouwer red. Eindhoven: Lecturis, 2004.

Ghraawi, Ayham. "'O' gevolgd door 'A', 'S' en 'E'." In *Oase 100*, Tom Avermaete e.a. red. 171-176. Rotterdam: nai010 uitgevers.

Huygen, Frederike en Dingenus van de Vrie. *Het Debat: Discussies Tussen Wim Crowwel en Jan Van Toorn, 1972-1986*. Eindhoven: [Z]OO Producties, 2008.

Huygen, Frederike. *Modernism: In Print. Dutch Graphic Design 1917-2017*. Eindhoven: Lecturis, 2017.

Huygen, Frederike. *Wim Crowwel Modernist*. Eindhoven: Lecturis, 2015.

Ilsley, Natalie. "Mapping modernisms: arts, indigeneity, colonialism." *Visual Studies* 35(2020)5: 503-504. Geraadpleegd 2 mei 2022, <https://www-tandfonline-com.proxy.library.uu.nl/doi/full/10.1080/1472586X.2019.1673008>.

Kinross, Robin. "His prints." In *Reprint: Karel Martens*, 13-16. Den Haag: Type & Media, KABK, Amsterdam: Roma Publications, 2015.

Kinross, Robin, Jaap van Triest en Karel Martens, red. *Karel Martens: Re-Printed Matter*. Amsterdam: Roma Publications, 2019.

Kinross, Robin. "Let the object speak." *Eye* 11(1993)3. Geraadpleegd 30 april 2022, <https://www.eyemagazine.com/feature/article/let-the-object-speak>.

Kinross, Robin. "Werk in uitvoering." In *Karel Martens: Re-Printed Matter*, Robin Kinross, Jaap van Triest en Karel Martens, red. 7-29. Amsterdam: Roma Publications, 2019.

Koenen, Liesbeth. "Ik ben waarschijnlijk trizofreen ofzo." *Akademie Nieuws* 39(1996). Geraadpleegd 12 mei 2022, <https://www.liesbethkoenen.nl/archief/ik-ben-waarschijnlijk-trizofreen-ofzo/>.

Kuitenbrouwer, Carel. "The new sobriety [Extract]." *Eye* 17(1995)5. Geraadpleegd 29 april 2022, <https://www.eyemagazine.com/feature/article/the-new-sobriety-extract>.

Lupton, Ellen. "The Designer as Producer." In *Graphic Design: Now in Production*. Blauvelt, Andrew en Ellen Lupton red. 12-13. Minneapolis: Walker Art Center, 2011.

Lupton, Ellen en J. Abbott Miller, red. *The ABCs of [triangle square circle]: the Bauhaus and design theory*. New York: Cooper Union for the Advancement of Science and Art, 1993.

Martens, Karel. "Wat vormgeving voor mij betekent." In *Karel Martens: Re-Printed Matter*, Robin Kinross, Jaap van Triest en Karel Martens, red. 247-248. Amsterdam: Roma Publications, 2019.

Morley, Madeleine. "Na Kim on Design as "Found Fiction" Amidst Defined Systems." *Eye on Design* (2020). Geraadpleegd 30 april 2022, <https://eyeondesign.aiga.org/na-kim-on-design-as-a-found-fiction-amidst-defined-systems/>.

Ojeda, Danné. "Karel Martens: Printing Wor(l)ds." *Journal of Modern Craft*, 12(2019)2: 147-160. Geraadpleegd 2 augustus 2021, <https://doi.org/10.1080/17496772.2019.1620433>.

Pevsner, Nicolaus. *Pioneers of modern design: from William Morris to Walter Gropius*. London: Yale University Press, 2005.

Purvis, Alston W., Cees de Jong en Pieter Janssens. *Nederlands Grafisch Ontwerp: van de Negentiende Eeuw tot Nu*. Arnhem: Terra, 2006

Rock, Michael. "The designer as author." *Eye* 20(1996)5. Geraadpleegd 29 april 2022, <https://www.eyemagazine.com/feature/article/the-designer-as-author>.

Russchen, Brecht. "Een levend archief." (2019): 10-12. Geraadpleegd 29 april 2022, <https://www.groene.nl/artikel/een-levend-archief>.

Schuitema, Paul. "Reclame." *Internationale Revue i10* (1928)16: 76. Geraadpleegd 23 mei 2022, https://www.dbnl.org/tekst/_int001inte01_01/_int001inte01_01_0145.php.

Stuckardt, Anton. "Architectuur zonder beeld. Constructiemetaforen voor een typografisch grid." In *Oase 100*, Tom Avermaete e.a. red. 179-183. Rotterdam: nai010 uitgevers.

Thomas, Mienke Simon. *Goed in Vorm: Honderd jaar ontwerpen in Nederland*. Rotterdam: 010 Publishers, 2008.

Wilk, Christopher. *Modernism: designing a new world, 1914-1939*. Londen: V&A Publications, 2006.

Tentoonstellingscatalogi

Fitzpatrick, Chris en Karel Martens, red. *Karel Martens: Motion*. München: Kunstverein München, 2017. Catalogus bij Karel Martens: Motion, Kunstverein München, 04.02.2017-02.04.2017.

Grinten, Hans van der, Marianne de Bruyn, Gerard Lemmens en Jeroen Brouwers, red. *Karel Martens: Papier*. Nijmegen: Nijmeegs Museum Commanderie van St. Jan, 1985. Catalogus bij Karel Martens: Papier, Nijmeegs Museum Commanderie van St. Jan, Nijmegen, 30.03.1985-28.04.1985.

Jeon, Sang Un, Karel Martens, Anton Stuckardt, Bart Decroos, Louis Lüthi, Véronique Patteeuw en Marius Schwarz, red. *Karel Martens: Still Moving*. Seoul: Platform-L Contemporary Art Center, 2018. Catalogus bij Karel Martens: Still Moving, Platform-L Contemporary Art Center, Seoul, 11.10.2018-14.02.2019.

Martens, Karel, Richard Hollis, Robin Kinross, David Bennewith, en Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (Den Haag), red. *Reprint Karel Martens*. Den Haag: KABK, 2015. Catalogus bij Reprint Karel Martens, KABK en Roma Publication, Den Haag, 07.03.2015-03.04.2015.

Menkman, Lotte en Geneviève Waldman, red. *Eigenzinnige opvattingen van 5 grafisch ontwerpers*. Apeldoorn: Van Reekummuseum, 1990. Catalogus bij A is geen A, Van Reekummuseum, Apeldoorn, 17.03.1990-13.05.1990.

Krantenartikelen

Hubben, Hub. “Schuitema en Kiljan pioniers van doelmatigheid.” *De Volkskrant*. 5 december 1996. Geraadpleegd 29 april 2022, <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/schuitema-en-kiljan-pioniers-van-doelmatigheid~b509f9ae/>.

Kruyswijk, Marc. “Deze bijzondere Amsterdammers kregen een lintje opgespeld.” *Het Parool*. 26 april 2021. Geraadpleegd 2 mei 2021, <https://www.parool.nl/amsterdam/deze-bijzondere-amsterdammers-kregen-een-lintje-opgespeld~bd57e0ef/>.

Sierman, Koosje. “Martens' verovering van de marge.” *NRC Handelsblad*. 30 november 1993. Geraadpleegd 29 april 2022, <https://www.nrc.nl/nieuws/1993/11/30/martens-verovering-van-de-marge-7205016-a1131557>.

Witman, Bob. “Martens maakt prints die zo helder zijn dat het ontroert.” *De Volkskrant*. 17 maart 2015. Geraadpleegd 29 april 2022, <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/martens-maakt-prints-die-zo-helder-zijn-dat-het-ontroert~b64e5acc/>.

Websites

‘Bekendmaking nieuwe conservator grafische vormgeving Thomas Castro’. Stedelijk

Museum. Geraadpleegd 5 mei 2022, <https://www.stedelijk.nl/nl/nieuws/bekendmaking-nieuwe-conservator-grafische-vormgeving-thomas-castro>.

‘Betekenis Marge’. Van Dale. Geraadpleegd 29 april 2021, <https://www.vandale.nl/gratis-woordenboek/nederlands/betekenis/marge#.YkVthpNBwIM>.

‘Biografie’. Adam Roskam. Geraadpleegd 5 mei 2022, <http://www.adamroskam.nl/pages/biografie.html>.

‘Biografie’. Henk Peeters. Geraadpleegd 5 mei 2022, <http://www.henkpeeters.nl/biografie.htm>.

Bisello, Piero. ‘The “Free Work” of Karel Martens’. Conceptual Fine Arts (CFA) Milaan. Geraadpleegd 30 april 2022, <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2019/09/15/the-free-work-of-karel-martens/>.

Brouwers, Bas. ‘Interview met Karel Martens in de Werkplaats typografie te Arnhem, 31-05-2011’. Blogspot: Praatjes vullen geen gaatjes. Geraadpleegd 24 juli 2021, <http://praatjesvullengeengaatjes.blogspot.com/2011/05/interview-karel-martens.html>.

Butler, Andy. ‘Interview with graphic designers Sulki and Min’. Designboom. Geraadpleegd 30 april 2022, <https://www.designboom.com/design/interview-sulki-and-min-03-25-2015/>.

Eijnde, Jeroen van den. ‘Bauhaus: een conceptueel model voor kunstonderwijs’. Design Geschiedenis. Geraadpleegd 2 mei 2022, <http://www.designhistory.nl/2010/bauhaus-een-conceptueel-model-voor-kunstonderwijs/>.

‘Henk Peeters’. Kunstmuseum Den Haag. Geraadpleegd 29 april 2021, <https://www.kunstmuseum.nl/nl/tentoonstellingen/henk-peeters>.

Huygen, Frederike. ‘In memoriam Jan van Toorn, 1932-2020’. Design Geschiedenis. Geraadpleegd 29 april 2022, <https://www.designhistory.nl/2021/in-memoriam-jan-van-toorn-1932-2020/>.

‘Information’. Werkplaats Typografie. Geraadpleegd 20 juni 2021, <https://www.werkplaatstypografie.org/>.

‘Introduction’. Sulki and Min. Geraadpleegd 29 april 2022, <https://www.sulki-min.com/wp/sulki-and-min/>.

‘Karel Martens Work: *Untitled (monoprints), 1990-2019*’. Wilfried Lentz. Geraadpleegd 3 augustus 2021. <https://wilfriedlantz.com/work/untitled-monoprints-1990-2019/>.

‘Nu alles is zoals het is... (2008) Judith Herzberg & Karel Martens’. BKOR Beeldende Kunst & Openbare Ruimte Rotterdam. Geraadpleegd 6 juni 2022, <https://www.bkor.nl/beelden/nu-alles-is-zoals-het-geworden-is/>.

Ong, Jyni. ‘Absence in design is very important: Karel Martens on paying attention to the things we don’t see’. It’s Nice That. Geraadpleegd 24 juli 2021, <https://www.itsnicethat.com/features/karel-martens-re-printed-matter-graphic-design-020920>.

Schwartz, Ben. ‘Karel Martens, Joy, and Five Years of P!: An Interview with Prem Krishnamurthy’. Walker Art Center. Geraadpleegd 29 april 2022, <https://walkerart.org/magazine/karl-martens-prem-krishnamurthy-project-projects-p>.

‘Tokyo Papers’. Roma Publications. Geraadpleegd 2 augustus 2021, <https://www.romapublications.org/Roma251-500.html>.

Vermaas, Chris. ‘Jan van Toorn’. Dutch Graphic Roots. Geraadpleegd 29 april 2021, <https://www.dutchgraphicroots.nl/jan-van-toorn-nl/>.

Video’s

Wetering, Geert van de. *Dutch Profiles: Karel Martens*. Amsterdam: Submarine, 2012. YouTube video. Geraadpleegd 29 april 2021, https://www.youtube.com/watch?v=CkZT7-Xn4C4&ab_channel=DutchProfiles.

Afbeeldingenlijst

Afbeelding 1.

Karel Martens, *Untitled*, 2016, Monoprint, 14.9 × 21 cm, Karel Martens, Amsterdam, (<https://martens-martens.com/>, geraadpleegd 18 juni 2022).

Afbeelding 2.

Grafisch vormgever Karel Martens, 2021, (Foto: Jacob van Vliet, <https://www.parool.nl/amsterdam/deze-bijzondere-amsterdammers-kregen-een-lintje-opgespeld~bd57e0ef/>, geraadpleegd 4 juni 2021).

Afbeelding 3.

Piet Zwart, *Catalogus Nederlandse Kabel Fabriek*, 1929, (<https://8weekly.nl/recensie/kunst/modernisme-als-katalysator/>, geraadpleegd 12 juni 2022).

Afbeelding 4.

Wim Crowel, *Gedrukt in Japan*, 1966, Collectie Stedelijk Museum Amsterdam, (<https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/wim-crouwel-2#image-88729>, geraadpleegd 12 juni 2022).

Afbeelding 5.

Wim Crowel, *Visuele communicatie Nederland*, 1969. Collectie Stedelijk Museum Amsterdam, (<https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/wim-crouwel-2#image-88729>, geraadpleegd 12 juni 2022).

Afbeelding 6.

Wim Crowel, *Etienne Martin*, 1963, Collectie Stedelijk Museum Amsterdam (<https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/wim-crouwel-2#image-88729>, geraadpleegd 12 juni 2022).

Afbeelding 7.

Wim Crouwel, *Vormgevers*, 1968, Collectie Stedelijk Museum Amsterdam, (<https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/wim-crouwel-2#image-88729>, geraadpleegd 12 juni 2022).

Afbeelding 8.

Jan van Toorn, *Affiche voor het Van Abbemuseum*, 1971, (<https://www.designhistory.nl/2021/in-memoriam-jan-van-toorn-1932-2020/>, geraadpleegd 12 juni 2022).

Afbeelding 9.

Wim Crouwel, *Fodor 8 – Jan van Toorn*, 1972, 20 × 25 cm, (<https://www.designreviewed.com/artefacts/fodor-8-1972-jan-van-toorn/>, geraadpleegd 12 juni 2022).

Afbeelding 10.

Werkoverleg bij Total Design, vlnr: Friso Kramer, Dick Schwarz (notulist), Benno Wissing, Ben Bos, Paul Schwarz, Wim Crouwel (op de voorgrond), 1963, (Foto: Jan Versnel GKf, <https://www.totaldesign.com/ons-verhaal/>, geraadpleegd 12 juni 2022).

Afbeelding 11.

Irma Boom, *SHV Think Book 1996–1896*, 1996, (Foto: Irma Boom, <https://www.itsnicethat.com/features/irma-boom-in-conversation-graphic-design-160320>, geraadpleegd 12 juni 2022).

Afbeelding 12.

Paul Schuitema, *Model Z, zoo duidelijk zoo klein, elke streep 5 gram* (Advertentie voor een *Berkel* weegschaal), 1928, Letterpress, 20.9 × 13.9 cm, Jan Tschichold Collectie, MoMA New York, 585.1977, (<https://www.moma.org/collection/works/7624>, geraadpleegd 12 juni 2022).

Afbeelding 13.

Gerard Kiljan, *Koopt weldadigheids postzegels en briefkaarten ten bate van het misdeelde*

kind (PTT poster), 1931, (<http://www.matilo.eu/3-the-phones/1945-1960-late-bakelietperiode/heemaf-1955/>, geraadpleegd 12 juni 2022).

Afbeelding 14.

Henk Peeters, *Pyrographie '60-06*, 1960, 100 × 120 cm, Collectie Stedelijk museum Amsterdam, A 20509, (<https://www.stedelijk.nl/nl/collectie/1209-henk-peeters-pyrographie-'60-06>, geraadpleegd 12 juni 2022).

Afbeelding 15.

Henk Peeters, *62-33 (Witte veertjes op wit fond)*, 1962, 153 × 133 × 21.5 cm, Collectie Stedelijk museum Amsterdam, 1990.1.0247, (<https://www.stedelijk.nl/en/collection/1210-henk-peeters-62-33-%28witte-veertjes-op-wit-fond%29>, geraadpleegd 12 juni 2022).

Afbeelding 16.

Karel Martens, *Untitled*, 1990, Monoprint, 20.3 × 28.5 cm, KM1990-01, (<https://wilfriedlentz.com/work/untitled-monoprints-1990-2019/>, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 17.

Karel Martens, *Untitled*, 2012, Monoprint, 14.8 × 21 cm, KM2012-05, (<https://wilfriedlentz.com/work/untitled-monoprints-1990-2019/>, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 18.

Zaalopname tentoonstelling Platform-L Seoul, 2018, Beeld: Instagram Platform-L, Seoul.

Boven: Karel Martens, *Formatie uit de Vedische Mathematica*, 1992, Monoprint op krant (NRC Handelsblad 28 oktober 1989), 57.7 cm × 41 cm, 1992-02.

Onder: Karel Martens, *Formatie uit de Vedische Mathematica*, 2011, Monoprint op krant (New York Times, 16 september 2001), 38 × 56 cm,

(https://www.instagram.com/p/Bqb_os_jDSe/?epik=dj0yJnU9WkNZMXhBVk9NRjZPRIRQZHMzODZ0TmljazFSYVB3ZnkmcD0wJm49TmNFdWFxa2VVaGNQWk1IdXJTcm13USZ0PUFBQUFBR0s4QUUnn, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 19.

Karel Martens, *Kluwer(/Nive)* (omslagen), 1970-1975. Vlnr:

Karel Martens, *Leasing van Dr. W.D. Voorthuysen*, 1970, Printed Matter archief Karel Martens Amsterdam, KM10-4, (beeld: Francesca Lucchitta).

Karel Martens, *Marketing in de praktijk van S.P. Morse*, 1970, Printed Matter archief Karel Martens Amsterdam KM10-5, (beeld: Francesca Lucchitta).

Karel Martens, *Modellen voor de manager van W.J.J. Hasper, J.D. van der Torn*, 1972, Printed Matter archief Karel Martens Amsterdam, KM10-12, (beeld: Francesca Lucchitta).

Karel Martens, *Organisatie van hoger personeel van Drs.C.A. Smal*, 1975, Printed Matter archief Karel Martens Amsterdam, KM10-22, (beeld: Francesca Lucchitta).

Afbeelding 20.

Karel Martens, *Nederlandse postzegels, stempels en stempelvlaggen* (omslag), 1983, 25 × 17.5 cm, (<http://page-spread.com/nederlandse-postzegels-1983/>, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 21.

Irma Boom, *Nederlandse postzegels 1987/88* (spread), 1987, 25.1 × 19.1 cm, (<http://bintphotobooks.blogspot.com/search/label/Bint%20photoBooks%20on%20INternet%20NEDERLANDSE%20POSTZEGELS%201987%2F88%3A%20%20Volume%20Set%20%20Dutch%20PTT%20Books%20designed%20by%20Irma%20Boom>, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 22.

Karel Martens, *Nederlandse postzegels, stempels en stempelvlaggen* (spread), 1983, 25 × 17.5 cm, (<http://page-spread.com/nederlandse-postzegels-1983/>, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 23.

Henk Wildschut, *Tweelingenbrievenbus*, (<https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/de-man-achter-de-brievenbus~b73c6ad2/>, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 24.

Karel Martens, *Filmhuis Nijmegen* (poster), 1975, Collectie Poster Project Nederlands Archief Grafisch Ontwerpers, A07287, (<https://geheugen.delpher.nl/en/geheugen/view?coll=ngvn&identifier=NAGO02%3AEYE-A07287>, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 25.

Choi Sulki en Choi Sung Min, *Karel Martens: Still Moving* (spread), 2018, (Foto: Uitgeverij Actual Source, Provo (VS),

<https://www.facebook.com/actualsource/photos/pcb.2729393257083797/2729393023750487/>, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 26.

Jaap van Triest en Karel Martens, *Karel Martens: Re-Printed Matter* (pagina 84 en 85), 2019, (https://issuu.com/romapublications/docs/re-printed_matter_lowres, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 27.

Karel Martens, *Financial Times*, 1982, Gevouwen krantenpapier (Financial Times, 30 september 1982) op houten latten, 57 × 68 cm, (<https://veilinghuisaag.com/lot/karel-martens/>, geraadpleegd 29 juni 2022).

Afbeelding 28.

Jaap van Triest en Karel Martens, *Karel Martens: Re-Printed Matter* (pagina 86, Beeld: Karel Martens, *De verbijsterende hulk, het circus*, 1984), 2019, (https://issuu.com/romapublications/docs/re-printed_matter_lowres, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 29.

Jaap van Triest en Karel Martens, *Karel Martens: Re-Printed Matter* (pagina 144), 2019, (https://issuu.com/romapublications/docs/re-printed_matter_lowres, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 30.

Paul Schuitema, *Internationale Revue Reclame i10*, 1928, collectie Koninklijke Nationale Bibliotheek, (https://www.dbnl.org/tekst/_int001inte01_01/_int001inte01_01_0145.php, geraadpleegd via DBNL, 29 juni 2022).

Afbeelding 31.

Karel Martens, *Telefoonkaarten PTT Telecom*, 1996, (<https://www.dwell.com/article/dutch-master-karel-martens-7f730974>, geraadpleegd 2 augustus 2021).

Afbeelding 32.

Karel Martens, *Colours on the Beach*, 2017, Foto: Elodie Boyer, (<https://wilfriedlantz.com/work/colours-on-the-beach-2017/>, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 33.

Karel Martens, *Colours on the Beach*, 2017, Foto: Elodie Boyer, (<https://wilfriedlantz.com/work/colours-on-the-beach-2017/>, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 34.

Karel Martens, *Untitled*, 2016, Monoprint, 12.5 × 20 cm, Karel Martens, Amsterdam, (<https://martens-martens.com/>, geraadpleegd 18 juni 2022).

Afbeelding 35.

Karel Martens, *SUN Recht en kritiek*, 1975-1979, Printed Matter archief Karel Martens Amsterdam, KM36-3 t/m KM36-17, (beeld: Francesca Lucchitta).

Afbeelding 36.

Jaap van Triest en Karel Martens, *Karel Martens: Re-Printed Matter* (pagina 69, Beeld: diverse omslagen SUN-schrift), 2019, (https://issuu.com/romapublications/docs/re-printed_matter_lowres, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 37.

Jaap van Triest en Karel Martens, *Karel Martens: Re-Printed Matter* (pagina 80, Beeld: niet uitgevoerde omslag voor *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid van Walter Benjamin*), 2019, (https://issuu.com/romapublications/docs/re-printed_matter_lowres, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 38.

Karel Martens, *Tokyo Papers*, 2019, Monoprint op Japans formulier, 18.1 × 12.7 cm, Karel Martens, Amsterdam, KM2019-17, (<https://wilfriedlentz.com/work/tokyo-papers-2019/>, geraadpleegd 18 juni 2022).

Afbeelding 39.

Karel Martens, *Tokyo Papers*, 2019, Monoprint op Japans formulier, 18.1 × 12.7 cm, Karel Martens, Amsterdam, KM2019-13, (<https://wilfriedlentz.com/work/tokyo-papers-2019/>, geraadpleegd 18 juni 2022).

Afbeelding 40.

Karel Martens, *Tokyo Papers*, 2019, Monoprint op Japans formulier, 18.1 × 12.7 cm, Karel Martens, Amsterdam, KM2019-25, (<https://wilfriedlentz.com/work/tokyo-papers-2019/>, geraadpleegd 18 juni 2022).

Afbeelding 41.

Karel Martens, *Tokyo Papers*, 2019, Monoprint op Japans formulier, 18.1 × 12.7 cm, Karel Martens, Amsterdam, KM2019-06, (<https://wilfriedlentz.com/work/tokyo-papers-2019/>, geraadpleegd 18 juni 2022).

Afbeelding 42.

Metalen vormen op een tafel in de studio van Karel Martens, 2014, (Foto: Danné Ojeda, <https://wilfriedlentz.com/work/colours-on-the-beach-2017/>, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 43.

Karel Martens, *Postzegel Verkiezing Europees Parlement*, 1984, 2.5 × 3.6 cm, Nationaal Archief, Den Haag, NVPH-1300, (<https://geheugen.delpher.nl/en/geheugen/view/postzegel-nederland-europees-parlement-martens-karel?coll=ngvn&maxperpage=36&page=1&query=karel+martens&identifier=MVC01%3ANVPH-1300>, geraadpleegd, 29 juni 2022).

Afbeelding 44.

Karel Martens: Clocks, Screenshot YouTube video, (Video: Submarine Amsterdam, 2012,

https://www.youtube.com/watch?v=CkZT7-Xn4C4&ab_channel=DutchProfiles, geraadpleegd 29 april 2021).

Afbeelding 45.

Martens en Martens (Karel en Aagje Martens), *Patterns*, 2021, 30 × 24 cm, (Foto: Roma Publications, <https://www.romapublications.org/Roma251-500.html>, geraadpleegd 18 juni 2022).

Afbeelding 46.

Karel Martens, *Three Times (in Blauw en Geel)*, 2016, (Foto: Sebastian Bach, <https://walkerart.org/magazine/karl-martens-prem-krishnamurthy-project-projects-p>, geraadpleegd 12 juni 2022).

Afbeelding 47.

Karel Martens, *Icon Viewer*, 2015, Software applicatie, (Beeld: Karel Martens, <https://artviewer.org/karel-martens-at-kunstverein-munchen/>, geraadpleegd 12 juni 2022).

Afbeelding 48.

Karel Martens, *Icon Viewer portret*, 2018-2019, Software applicatie, (Foto: Karel Martens, <https://extraextramagazine.com/talk/karel-martens/>, geraadpleegd 12 juni 2022).

Afbeelding 49.

Karel Martens, *Philharmonie Haarlem*, 2005, (<https://www.dwell.com/article/dutch-master-karel-martens-7f730974>, geraadpleegd 2 augustus 2021).

Afbeelding 50.

Karel Martens, *Oase Tijdschrift voor Architectuur* (omslagen), vanaf 1990, 17 × 24 cm, (<https://socks-studio.com/2013/04/18/oase-covers-by-karel-martens/>, geraadpleegd 2 augustus 2021).

Afbeelding 51.

Jaap van Triest en Karel Martens, *Karel Martens: Re-Printed Matter* (pagina 137, Beeld: Karel Martens, *Not For Resale*, 1997-2000, videoanimatie, 04:00 minuten), 2019,

(https://issuu.com/romapublications/docs/re-printed_matter_lowres, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 52.

Karel Martens, *Oase 43*, 1995, 17 × 24 cm, (<https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/het-belangrijkste-deel-van-een-ontwerp-de-witruimte~beaf2ed5/>, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 53.

Jaap van Triest en Karel Martens, *Karel Martens: Re-Printed Matter* (pagina 57, Beeld: Figuren voor omslagen), 2019, (https://issuu.com/romapublications/docs/re-printed_matter_lowres, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 54.

Jaap van Triest en Karel Martens, *Karel Martens: Re-Printed Matter* (pagina 66, Beeld: Patronen voor Van Loghum Slaterus omslagen), 2019, (https://issuu.com/romapublications/docs/re-printed_matter_lowres, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 55.

Jaap van Triest en Karel Martens, *Karel Martens: Re-Printed Matter*, 2019, 17.3 × 23.2 cm (Foto: Roma Publications, <https://www.romapublications.org/Roma251-500.html>, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 56.

Werkplaats Typografie, Arnhem, (<https://www.artez.nl/opleidingen/master/werkplaats-typografie/docenten>, geraadpleegd 12 juni 2022).

Afbeelding 57.

Jaap van Triest en Karel Martens, *Karel Martens: Re-Printed Matter* (pagina 98, Beeld: Nederlands Dans Theater), 2019, (https://issuu.com/romapublications/docs/re-printed_matter_lowres, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 58.

Karel Martens, *model voor TOL*, 2008, Screenshot Coub video, (<https://coub.com/view/rqcg7>, geraadpleegd 29 april 2021).

Afbeelding 59.

Karel Martens, *SUN-schrift 147 Marxisme en Literatuurkritiek*, 1980, (<https://www.boekenwebsite.nl/literatuur/marxisme-en-literatuurkritiek>, geraadpleegd 12 juni 2022).

Afbeelding 60.

Karel Martens, *Dutch Clouds*, 2009, Behangpapier, © Maharam (Foto: The Art Institute of Chicago, 2017, (<https://www.facebook.com/artic/posts/in-dutch-clouds-graphic-designer-karel-martens-creates-a-system-of-geometric-ico/10155670416808150/>, geraadpleegd 29 april 2021).

Afbeelding 61.

Karel Martens, *Dutch Clouds*, 2009, Behangpapier, (<https://www.facebook.com/artic/posts/in-dutch-clouds-graphic-designer-karel-martens-creates-a-system-of-geometric-ico/10155670416808150/>, geraadpleegd 29 april 2021).

Afbeelding 62.

Choi Sulki en Choi Sung Min, *Tentoonstellingscatalogus Karel Martens: Still Moving* (omslagen), 2018, 17 × 24 cm, (<https://www.sulki-min.com/wp/karel-martens-catalog/>, geraadpleegd 2 augustus 2021).

Afbeelding 63.

Jaap van Triest en Karel Martens, *Karel Martens: Re-Printed Matter* (pagina 232, Beeld: Tentoonstelling Karel Martens: Still Moving, Platform-L, Seoul), 2019, (https://issuu.com/romapublications/docs/re-printed_matter_lowres, geraadpleegd 24 mei 2021).

Afbeelding 64.

Na Kim, *Set v.9: patterns*, 2017, (<https://eyeondesign.aiga.org/na-kim-on-design-as-a-fiction-amidst-defined-systems/>, geraadpleegd 2 mei 2022).

Afbeelding 65.

Zaalopname tentoonstelling Karel Martens, *TTHQ Rotterdam*, 2019, (Foto: Team Thursday, Rotterdam <https://teamthursday.com/tthq/>, geraadpleegd 2 mei 2022).

Afbeelding 66.

Zaalopname tentoonstelling Karel Martens, *TTHQ Rotterdam*, 2019, Monoprints, (Foto: Team Thursday, Rotterdam <https://teamthursday.com/tthq/>, geraadpleegd 2 mei 2022).